CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

659

mayo 2005

DOSSIER
Erotismo femenino en la literatura hispanoamericana

Goethe-Schiller
Correspondencia

Gustavo Guerrero
La poesía de Eugenio Montejo

Carta de Berlín

Entrevistas con Cristina Peri Rossi y Álvaro Pombo

Bicentenario de Luigi Boccherini

Ilustraciones de Damián Flores Llanos

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

659 ÍNDICE

DOSSIER
Erotismo femenino en la literatura hispanoamericana

PUNTOS DE VISTA

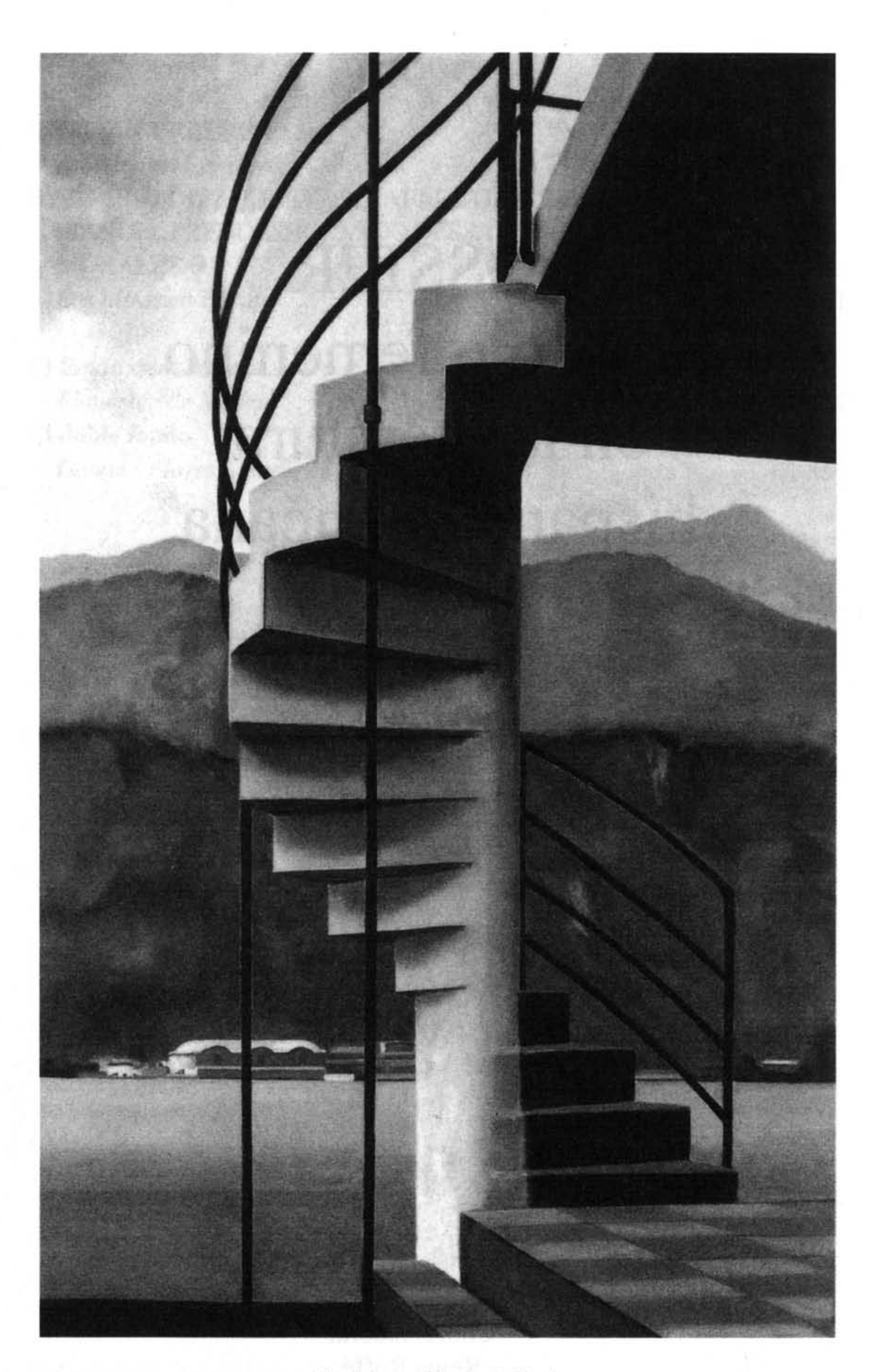
CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de Damián Flores Llanos.

DOSSIER
Erotismo femenino en la literatura hispanoamericana

Coordinadora:
Reina Roffé



Escalera en el Lago de Garda

Mayra Montero y los *topoi* de la erótica masculina revisitados por una mujer

Cristina Piña

I

Considerado desde el punto de vista de esa compleja provincia de la literatura a la que, en un esfuerzo de síntesis, llamamos «erótica», el siglo XX sin duda ha sido un momento de singular expansión e importancia. No sólo por la transformación del estatuto que se le confirió y por la nueva clase de legitimidad reclamada para ella por parte de escritores, pensadores y críticos, sino porque en él hicieron su «desembarco» oficial en la literatura erótica las escritoras. Acción ésta que no se limitó a que se sumaran alegremente a sus colegas varones en el cultivo de esta especie literaria de antigua prosapia, sino que implicó la creación de una escritura propia, genéricamente marcada.

Sin embargo, para evaluar el verdadero peso y significación de dicho «desembarco» –que sólo consideraré en el contexto de la narrativa escrita en lengua castellana– es preciso hacer algunas precisiones históricas, que, a su vez, me llevarán a considerar el tipo de representación de la sexualidad –erótica, pornográfica u obscena– que aparece en los textos.

Porque si bien en Occidente la representación literaria de la sexualidad se registra ya desde el mundo grecolatino, a partir del último tercio del siglo XVIII está sometida a la censura y la prohibición, que se consolidan en toda Europa entre ese momento y comienzos del siglo XIX[1]. Este hecho tiene un doble efecto ya que si, por un lado, la remisión de los libros centrados en la experiencia sexual a lo clandestino y lo prohibido multiplica su producción, por el otro afecta tanto a su carácter literario como las condiciones de su producción y los sujetos que los producen. En efecto, al considerarse vedada la representación del acto

[1] *Alexandrian:* Historia de la literatura erótica, *Planeta, Buenos Aires, 1990.*

sexual, los textos que desafían tal censura pasarán a centrarse exclusivamente en él, multiplicándolo hasta el hartazgo y dejando de lado el nivel estético que tuvo la representación durante los siglos anteriores. Asimismo, al ceñirse la demanda a un único contenido, los productores de este tipo de textos se desplazarán del campo de los escritores incluidos dentro del sistema literario al de los productores de *dirty books* (utilizo el término inglés debido al amplio desarrollo que tuvo la industria en Inglaterra, país especialmente rico en circuitos clandestinos de coleccionistas). Esto determina que se establezca una distinción que, si para nosotros tiene vigencia, no regía para los textos eróticos anteriores: la que separa a la pornografía –como producción diseñada exclusivamente para despertar las sensaciones sexuales del consumidor, al margen de toda configuración estética– de la literatura erótica, como producción que si bien alude a la sexualidad, lo hace a partir de cánones artísticos, ya que en ella predomina precisamente la función estética[2].

Esta distinción –que se mantiene hasta fines del siglo XIX y principios del XX– arranca a la sexualidad del campo de lo literario, reservándola –despojada de elaboración textual y transformada en pornografía– para la circulación en el circuito clandestino de coleccionistas, lo que determina, a su vez, que no volvamos a encontrar prácticamente ningún escritor integrado al sistema literario dentro del campo de producción de los libros pornográficos y clandestinos. Asimismo, que la literatura erótica desaparezca según su configuración vigente hasta el siglo XVII, para transformarse en las diferentes formas de erotismo elíptico y exacerbado que acuña el siglo XIX. Pero también en ese momento, a partir de la obra profundamente revulsiva del marqués de Sade, se abre lo obsceno. Aquélla –secularmente censurada– es reapropiada por el sistema literario bajo la forma de la «sensibilidad morbosa» que campea en la novela gótica inglesa, en el irracionalismo satánico y el erotismo tanático de los relatos vampíricos románticos, y en la voluptuosidad destructiva de la obra de Baudelaire y de los decadentistas y esteticistas[3]. Este concepto de lo obsceno no se vincula con la utilización de palabras groseras y de «bajos fondos», sino con la peculiar articulación de sexo y muerte que realiza Sade, donde se revierte

[2] *Susan Sontag: «The pronographic imagination», en:* Styles of Radical Will, *Delta, Nueva York, 1981. «On Style» en:* Against Interpretation, *Delta, Nueva York, 1981.*

[3] *Carmen Virgili: «La puerta secreta de la alcoba o el divino marqués en los orígenes de la modernidad», en:* Quimera, *N° 61, pp. 34-37.*

la de la tradición erótica occidental. En efecto, al «morir de amor» que campea en ella desde sus orígenes premodernos –como se ve en las grandes parejas de amantes, desde Tristán e Isolda a Paolo y Francesca o Romeo y Julieta–, lo convierte en el «matar de amor» que obsesionará a la sexualidad moderna[4].

En este punto, creo que es fundamental vincular la reivindicación de la representación de la sexualidad para la literatura que emprenden ciertos escritores de comienzos del siglo XX –Lawrence, Miller y Nin en el ámbito anglosajón, los surrealistas en el francés–, con la reivindicación de la sexualidad como instancia explicativa de la conducta y la cultura humanas realizada por Freud. Tanto como éste recupera la sexualidad para el discurso médico-científico –confiriéndole una legitimidad opuesta a la censura religiosa institucional que la había reprimido a lo largo de casi doscientos años–, los escritores de principios de siglo, profundamente impresionados por sus teorías, a las que consideran liberadoras frente a la alianza poder/iglesia, reivindican el campo de la sexualidad para el arte.

Esa reivindicación se cumple, desde mi punto de vista, desde una doble perspectiva: por un lado, D.H. Lawrence distingue tajantemente entre erotismo y pornografía y reclama un nuevo erotismo; por el otro, el surrealismo francés, sobre todo a través de Bataille, lo hace retomando la vinculación sexo/muerte de Sade y esgrimiendo lo obsceno como forma radical del erotismo.

A través de la tarea tanto creativa como ensayística de estos autores, la sexualidad se reinscribe en la literatura como instancia legítima de representación. A la par, comienza a desarrollarse una indagación en las categorías de lo erótico, lo pornográfico y lo obsceno desde diversos ángulos –que van del filosófico, al antropológico y psicoanalítico– y que llega hasta nuestros días[6].

Este tránsito desde lo ilegal y lo no literario a la literatura como sistema canónico, les impuso a los escritores que articularon el paso el desafío de transformar los cánones de representación propios del género pornográfico. Así, tuvieron que convertir su principio estructural de una sucesión repetitiva de episodios en un diseño estético y sus simples

[4] *Cristina Piña: «La narrativa erótica: literatura y sexualidad», en:* Unicornio, *Año 1, Nº 2.*

[5] *D.H. Lawrence: «Pornografía y obscenidad», en: D.H. Lawrence y Henry Miller:* Pornografía y obscenidad, *Argonauta, Barcelona, 1981.*

[6] *Además de la bibliografía presente en mi artículo de la nota 4, remito a la de Marta López Gil:* El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer, *Biblos, Buenos Aires, 2000.*

figuras ejecutoras de la mecánica sexual ya en personajes –cuando el canon elegido es el realista–, ya en voces trabajadas desde la escritura.

Acerca de los pasos de tal transformación, como dije, mientras algunos autores de principios de siglo, además de identificar las diferencias entre pornografía y erotismo, asumieron la tarea de reintroducir la representación sexual explícita en la literatura erótica, poniéndole fin al eufemismo, los surrealistas se encargaron de inscribir lo obsceno en ella, aunándolo en algunos casos con la tradición pornográfica. Pienso, respectivamente, en Lawrence, Apollinaire y Anaïs Nin para lo primero, y en Miller, Bataille y Aragon para lo segundo.

A partir de sus respectivas escrituras se configura una nueva literatura erótica/ pornográfica/obscena (claramente opuesta al *porno hard* y *soft* de amplia difusión y producción desde los años sesenta), que continúa enriqueciéndose y modificándose según las transformaciones específicamente literarias del sistema.

Es decir que, tras casi dos siglos de censura que determinaron la emergencia de la pornografía, como fenómeno diferencial respecto de la literatura erótica, y de la perturbadora irrupción de Sade con su reversión radical de las relaciones entre sexo y muerte y la consecuente apertura de lo obsceno, parecería que se vuelve a articular lo que se había separado en el campo de lo estético. Incluso, si atendemos a lo expresado por pensadores como Michel Onfray[7], de la mano de la posmodernidad parecería estarse produciendo una declinación del arte obsceno asociado con la muerte y el goce en sentido lacaniano[8], y el surgimiento de un erotismo «solar» más acorde con la filosofía posnietzscheana afirmativa e inmanentista en boga.

II

Si tal ha sido, a grandes rasgos, la evolución histórica de la literatura, o más precisamente, de la narrativa erótica y sus categorías históricamente constituidas, las mujeres que la cultivaron constituyen una discreta –por no decir anémica– tradición. Su exigüidad está íntimamente relacionada con los prejuicios de la sociedad patriarcal respecto de la mujer que tan bien conocemos, por lo que no hace falta recordar-

[7] *Michel Onfray: «Portrait du philosophe en libertin» y «Jouir et faire jouir», en:* Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste, *Grasset, París, 1997.*

[8] *Jacques Lacan: «Kant con Sade», en:* Escritos 2, *Siglo XXI, Buenos Aires, 1985, pp. 744-772; Seminario 7.* La ética del psicoanálisis, *Paidós, Buenos Aires, 1988.*

los tras décadas de bibliografía feminista consagrada al tema. Esa tradición parte de Safo en Grecia y, tras pasar por algunas autoras aisladas de los siglos XV –Louise Labbé– y XIX –Rachilde–, alcanza su primera articulación importante en Anaïs Nin, quien, sin embargo, para legitimar la publicación de sus relatos tuvo que inventar una historia de necesidades económicas que la investigación contemporánea ha desestimado. Destaco este gesto pues manifiesta el cerco de prejuicios que las mujeres han tenido que franquear para que se las aceptara como «pornógrafas» o escritoras eróticas. Por otra parte, en Nin, mucho más allá de la tan citada influencia de Henry Miller, tenemos un interesante ejemplo de voluntad de construcción de un imaginario femenino de la sexualidad, que se ha acendrado en los casos de mujeres que «saltaron el cerco» en las últimas décadas y que comprenden a autoras de tan variada calidad y escritura como Marguerite Duras, Anne Walters, Monique Wittig, Erica Jong y las narradoras en lengua castellana que se multiplicaron a partir de la década del ochenta.

Acerca de estas últimas –que son las que me interesan ya que me centraré en la cubana radicada en Puerto Rico, Mayra Montero–, hay que consignar que corren con desventaja respecto de sus colegas europeas y norteamericanas, pues carecen de una auténtica tradición masculina en su propia lengua dentro de la cual insertarse o a la cual oponerse. En efecto, la presencia de la Inquisición en España prácticamente anuló toda producción erótica en lengua castellana hasta fecha tan tardía como 1870, momento en que se escribe *Travesuras de amor*, primera novela pornográfica española. Para colmo de males, su tardía irrupción se vio coartada por la instauración, en el siglo XX, de regímenes totalitarios tanto en España como en América Latina. Así, es rigurosamente cierto lo que decía Julio Cortázar en su artículo «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar»[9] a fines de la década del sesenta respecto de que en la Argentina, al igual que en casi toda América Latina y España, los escritores no se animaron «a hacer del castellano un instrumento erótico *propio*». Como consecuencia, la lamentada tradición ausente recién empieza a armarse tímidamente en dicha década con el *boom* de la literatura latinoamericana, prolongándose en los narradores españoles del setenta y el ochenta y las narradoras latinoamericanas y peninsulares del ochenta en adelante.

[9] *Julio Cortázar: «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», en:* Último round, *Siglo XXI, México, 1969, pp. 141-154.*

Porque en el caso de las mujeres, salvo alguna que otra «escena fuerte» perpetrada por alguna escritora argentina –pienso en el comienzo de *La señora Ordóñez* de Martha Lynch, o *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, cuya publicación original es de 1965, y sus textos póstumamente editados, «La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa» (escritos alrededor de 1971)–, hay que esperar a nombres como el de la española Almudena Grandes, las argentinas Susana Torres Molina, Alicia Steimberg y Tununa Mercado y las otras latinoamericanas Irene González Frei y Mayra Montero para que la voz femenina se inscriba con perfil propio en la narrativa erótico-pornográfica-obscena.

Hablo de «perfil propio», pero ¿en qué consiste? ¿Se puede, en rigor, hablar de una escritura erótica específicamente femenina? ¿Hay algo que unifique a todas las escritoras en lengua castellana y permita revitalizar en esta «provincia» literaria la bendita *écriture féminine* o *parler femme* de Cixous e Irigaray[10], que personalmente me encargué de demoler hace unos años?[11] Por cierto que no en los términos de las teóricas francesas, pero sí en tanto que casi sin excepciones, las narradoras en lengua castellana enfocan el erotismo tomando a contrapelo la tradición masculina. Sea utilizando el humor y la parodia –Steimberg, Grandes y Torres Molina–, sea articulando una representación sumamente explícita de la sexualidad con el lirismo y la reflexión metaliteraria –Mercado– o dándole una torsión diferente a la obscenidad tanática –Montero en sus dos novelas– han logrado plasmar un erotismo diferente.

Precisamente si elegí hablar del último libro de Mayra Montero, *Púrpura profundo*[12], es por la cualidad divergente que presenta en relación con la tradición masculina y la posibilidad de reconocer en ella una inflexión de mujer.

III

Autora de una primera novela erótica, *La última noche que pasé contigo*[13], que fue finalista en el XIII premio de La Sonrisa Vertical,

[10] *De Hélène Cixous, fundamentalmente* La Jeune Née, *UGE, París, 10/18, 1975 y* La Venue à l'écriture, *UGE, París, 10/18, 1977. De Luce Irigaray:* Ese sexo que no es uno, *Editorial Saltés, Madrid, 1982.*

[11] *Cristina Piña: «Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire», en:* Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben), *Biblos, Biblioteca de Las Mujeres, Buenos Aires, 1997, pp. 14-48.*

[12] *Mayra Montero:* Púrpura profundo, *Tusquets, La sonrisa vertical, Barcelona, 2000.*

[13] *Mayra Montero:* La última noche que pasé contigo, *Tusquets, La sonrisa vertical, Barcelona, 1991.*

Mayra Montero obtuvo el XXII premio con *Púrpura profundo* nueve años más tarde. Este libro, desde mi perspectiva, resulta especialmente atractivo a la hora de intentar delimitar rasgos propios de la ficción erótica femenina, pues lleva al extremo el juego con la tradición masculina, a la que «pervierte» a partir de una estilización aparentemente fiel.

Porque en las sabrosas memorias que Agustín Cabán, crítico de música clásica de un periódico de San Juan de Puerto Rico, escribe para compensar el vacío de la jubilación, Montero retoma todos los *topoi* a los que nos ha acostumbrado, a lo largo de los siglos y en manos masculinas, la narrativa erótica. En efecto, desde la forma memorística –que por cierto nos remite intertextualmente tanto al libro de Casanova como a las diversas «memorias» que prodigó el siglo XIX, atribuidas de princesas rusas a prostitutas vienesas inventadas por escritores– hasta la pintura de las sucesivas mujeres con quienes tiene encuentros sexuales el protagonista y que responden a «arquetipos femeninos» de la narrativa masculina, el libro es un divertido guiño al *connaisseur* de narrativa erótica.

Sin embargo, debajo de su aspecto de obediente estilización, la novela demuestra ser una astuta «perversión» de la tradición a la que se remite, a partir de las sutiles modificaciones que incluye la autora a la hora de abordar las relaciones homosexuales masculinas, el sadomasoquismo y el tipo de mujer de quien se enamora el protagonista, entre otros aspectos. A partir de ellas, en mi opinión, se abre la perspectiva específicamente «de mujer» que percibo en este libro, como lo señalaré a continuación.

En la narrativa escrita por hombres heterosexuales, las relaciones homosexuales casi infaliblemente se han restringido a la homosexualidad femenina, con escasos ejemplos de relaciones entre hombres, sobre todo enfocadas como una alternativa válida respecto de las mujeres. En rigor, dicha variante ha quedado casi sin excepciones confinada a la narrativa erótica gay, como si los heterosexuales sintieran una especie de «incomodidad» ante el tema. Detrás de ella, uno como lectora no ha podido dejar de sospechar una actitud simultáneamente temerosa y machista, tipo: «Ojo, lectores, no se vayan a creer que soy marica». Por el contrario, en *Púrpura profundo* una de las relaciones más fulgurantes –y que más entusiasma a Sebastián, el jefe de la sección de Espectáculos a quien Agustín convierte en lector privilegiado de sus memorias– es la que une durante tres días al protagonista con el pianista Clint Verret. A través de ella no sólo ninguno de los dos reniega de

su condición masculina, sino que, por el contrario, más allá de la mujer que comparte parcialmente su tarde de amor, el crítico y el músico se encuentran sexualmente desde su respectivo lugar de hombres.

Tal planteo, en mi opinión, revela una perspectiva femenina, en tanto las narradoras mujeres se han movido con mayor soltura y desprejuicio ante la homosexualidad. Y no porque se trate, como en este caso, de relaciones homoeróticas masculinas, ya que las narradoras mujeres, además de éstas, han abordado relaciones homosexuales femeninas, sólo que sin ese temor machista de que las «confundan» con lesbianas. Al darle este tratamiento divergente, lo que Montero logra es hacernos ver, por oposición, los prejuicios machistas que han marcado a la narrativa erótica masculina.

Una nueva vuelta de tuerca respecto de lo genérico nos la depara la única relación sadomasoquista de toda la novela, que une a Agustín con la violinista Manuela Suggia. Aquí se invierte la tradición inaugurada por Sade en cuanto al ejercicio de la crueldad por parte de los respectivos sexos, en la que mayoritariamente son mujeres las sometidas contra su voluntad a atrocidades (¡por una Juliette, cuántas Justines encontramos en los libros del Marqués!). En efecto, aquí es la mujer quien exige al protagonista que le haga cosas aberrantes y destructivas –que culminan con un espeluznante *fist fucking*–, que por cierto él realiza, pero que literalmente lo enferman y casi enloquecen.

Al igual que en el caso anterior, Montero realiza un desafío al canon –en este caso doble, pues apunta tanto a los arquetipos machistas de violencia viril como a la marca sádica de la sexualidad moderna–, mostrando a un varón que repudia la brutalidad sexual y en el cual el placer se impone al «goce». Frente a esto, la imagen femenina también aparece como desfondamiento de los estereotipos, tanto machistas como correspondientes a cierto tipo de feminismo unilateral. Así, aunque se presenta a Manuela fuera del papel de víctima –*topos* machista–, no se reivindica su sadomasoquismo como una demostración de poder –*topos* de formas unilaterales del feminismo–, sino como un rasgo fatal, más allá de toda evaluación vinculada con los géneros sexuales.

Por fin, al seleccionar como la mujer de quien se enamora el protagonista –al punto de estar por abandonar a su esposa– a Virginia Tuten, la violinista mulata que, entre él y su secretaria Wendolyn, termina optando por ésta, la autora le da un golpe de gracia decisivo a la tradición de donjuanismo triunfal de los memorialistas, quienes difícilmente sean reemplazados por otra mujer por sus ocasionales amantes.

Podría agregar el ejemplo del humor con el cual se presenta la desopilante «relación» de la trompetista Clarissa Berdsley con su murciélago (¡!) y otros desvíos igualmente significativos, pero creo que con lo señalado basta para afirmar que *Púrpura profundo* realiza una revisitación que es, a la vez, una deconstrucción de la narrativa erótica masculina desde la perspectiva de una mujer. Este quiebre de los estereotipos le da mucho más atractivo a la novela, la cual, además de narrar, reflexiona metaliterariamente sobre su propia materia: los prejuicios que el género socialmente constituido ha impuesto tanto a hombres como a mujeres en el plano de la sexualidad.

Es decir que, si bien no se puede hablar de una «narrativa erótica femenina» –como no se puede hablar de una «escritura femenina» que englobe todas las prácticas literarias de las mujeres–, sí es posible captar formas de divergencia que apuntan sutilmente a liberarnos a hombres y mujeres de los arquetipos oprimentes creados por esa «ilusión» social que es el género sexual[14].

[14] *Ana María Fernández:* La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres, *Paidós, Buenos Aires, 1994.*



A propósito de *Lo impenetrable* de Griselda Gambaro

Diana Paris

«La literatura forma parte de este gran sistema de coacción, ocupa en él un lugar especial: consagrada a buscar lo cotidiano más allá de sí mismo, a traspasar los límites, a descubrir de forma brutal e insidiosa los secretos, a desplazar las reglas y los códigos, a hacer decir lo inconfesable, tendrá por tanto que colocarse ella misma fuera de la ley, o al menos hacer recaer sobre ella la carga del escándalo, de la transgresión, de la revuelta».
Michel Foucault

Si como afirma Georges Bataille, el erotismo surge de la dialéctica entre lo continuo (el ser) y lo discontinuo (el sujeto) que experimenta el deseo de continuidad, y si en esa tensión describe tres posibilidades –el erotismo de los cuerpos, el del corazón y el religioso– la historia del arte demostraría que la escritura funciona como el enlace de los tres planos eróticos. La escritura del erotismo es un espacio múltiple que desde una práctica discursiva lee las prácticas culturales.

Acotando más los términos –y considerando que el estudio de la historia de las mentalidades se centra en las transformaciones que el hombre y la mujer dan a sus prácticas– nos interesa leer desde esta coordenada una zona de la producción narrativa argentina.

Griselda Gambaro, Reina Roffé, Alicia Steimberg, Silvia Molloy, Liliana Díaz Mindurry y Tununa Mercado son algunos ejemplos de esta transformación escritural que viene a discutir el canon; que postula otros pactos, acuerdos y contratos culturales. Sus representaciones literarias construyen otros sujetos –descentralizados, itinerantes, oblicuos– cuya lectura reclama una puesta en tensión entre género y erotismo: trabajando desde estéticas diferentes, estas voces asumen el ejercicio de una escritura que tiene por timón narrar el deseo, el cuerpo, el placer y la escritura misma.

Lo impenetrable, La rompiente, Cuando digo Magdalena, En breve cárcel, Pequeña música nocturna, Canon de alcoba son algunas obras

que respectivamente inscriben un territorio diferente –el de la erótica– en el mapa narrativo argentino contemporáneo.

La erótica elección de los márgenes

«La simple actividad sexual es diferente del erotismo: la primera se da en la vida animal y sólo la vida humana muestra una actividad que define, tal vez, un aspecto diabólico al cual conviene el nombre de *erotismo*».
Georges Bataille

Lo impenetrable[1], de Griselda Gambaro (narradora y dramaturga. Buenos Aires, 1928), es una novela escrita en Barcelona durante los años de la dictadura militar en la Argentina: escritura de contradiscurso ante tanta represión y «desatino» oficial, novela que representa su mundo desde la ironía y el desenfado.

Cuando metamorfosea, invierte o parodia el modelo, Gambaro no hace un trabajo de adaptación de una obra o un estilo ya consagrados: no concibió así ni su *Antígona furiosa* (1986), ni recientemente *La señora Macbeth* (2004), ni en los ochenta el género «novela erótica». Su escritura siempre instala un punto de vista distinto; no le teme a la obra o canon que le da origen a su nueva creación y se lanza con toda libertad a escribir su versión de la historia.

En una entrevista expresó: «Mi camino hacia la literatura teatral comenzó por la vía narrativa, porque en este género, leyendo y escribiendo narrativa aprendí el valor de la buena escritura. Hoy todavía continúo alternando ambos géneros, uno o dos dramas al año imponen un paréntesis y me obligan a centrarme en el teatro. Mientras que la narrativa queda ahí al acecho (...) La apropiación nunca trabaja por imitación de otras culturas, simplemente las remeda, las parodia y las llena de otros contenidos que sólo pertenecen a la propia obra»[2].

El valor que le asigna al lenguaje aparece en primer plano en sus producciones. En *Lo impenetrable* interesa advertir que del mismo título se desprende una negación: lo que no puede penetrarse. Este es, tal vez, el guiño estético más elocuente de la novela. Como si la autora se

[1] *Griselda Gambaro:* Lo impenetrable, *Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1984.*
[2] *En el marco del* I Congreso Internacional Autor Teatral y Siglo XX *(noviembre de 1998, Casa de América en Madrid) a Joaquín Navarro Benítez de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.*

preguntara: ¿qué es lo erótico? Y más aún, cerrando, acotando el interrogante: ¿qué es la novela erótica?

Presentada en un concurso convocado por una editorial española sobre ese género, la obra no alcanzó el ansiado premio, pero le permitió a Gambaro experimentar uno de los espacios más audaces dentro de su producción. Si en la dramaturgia había escenificado las tensiones entre poder, víctima y victimario; autoritarismo y sadismo como claves intersubjetivas; el absurdo y el grotesco propios de la condición humana, en esta novela se propone un desafío mayor: poner en escena la intimidad, el sexo y la escritura.

Griselda Gambaro hace del erotismo un pre-texto para revisar metalingüísticamente los ejes del género «novela erótica» y elige la categoría de los paratextos para desarrollar su tesis. Hay en la novela una deliberada opción por la doble posibilidad de lectura: quien quiera leer tradicionalmente, seguirá las peripecias del caballero o estética de la postergación permanente del encuentro con su objeto de deseo. Hará una lectura «histérica» y sin alcanzar la consumación habrá llegado al final de un texto que se erotiza en lo imposible.

Quien en cambio, además de la trama –la divertida y ridícula «virginidad» de Madame X leyendo cartas en las que no discierne el disfraz de la letra– lea los epígrafes, las marcas metalingüísticas y el índice –o lo que damos en llamar estética marginal– construirá otro texto de letra/tinta seminal. ¿Cuál es ese texto? El de la textualidad pura donde no hay centro, ni gran relato, ni asunto.

Lo impenetrable denuncia un vacío: la imposibilidad de narrar el erotismo. «El gran inconveniente de la novela erótica es la dificultad para alcanzar el clímax literario», leemos en el epígrafe que antecede al primer capítulo. En cambio plantea que toda escritura (y ésta es un extremo límite), es por sí misma erótica: «La única certeza depende de la escritura, que es un acto erótico entre el escritor y la palabra»[3]. No hay centro de la historia, o en todo caso, en el centro vuelve a escribirse la escritura: las cartas proliferan, muestran, (re)velan, ocultan, disfrazan, se esconden, se trasvisten, se roban. En este tráfico epistolar se configura un texto-tratado, un texto catálogo, una retórica de lo erótico.

Quedan plasmados dos textos paralelos: dos niveles discursivos, interrelacionados pero a la vez autónomos y contradictorios: uno funciona como la negación del otro.

[3] *Gambaro:* op. cit., *p. 9.*

Por eso, la autora elige la fuga y el texto-otro se arma en los márgenes: la contratapa (en la que Gambaro explicita las condiciones de la escritura de la novela), los epígrafes (que organizan cada uno de los capítulos), el índice (que rompe el modelo e instaura un «catálogo» de las definiciones del género novela erótica retomando todos los epígrafes de los capítulos) y hasta el uso de un dato absolutamente marginal como la foliación se tematiza en el texto: este aspecto reenvía a la lectura completa cuando en el último capítulo leemos como epígrafe: «La extensión ideal de la novela erótica es de 69 poses, pero por razones de necesidad narrativa, puede alcanzar 151 páginas», haciendo referencia metalingüística a la extensión de *Lo impenetrable*.

La unificación de dos prácticas –la del erotismo y la de la escritura– plantea una primera caracterización del género: el erotismo es una práctica de la escritura. Por ello, el espacio lingüístico se hace cargo de la superposición de sentidos entre cuerpo y letra: «espasmódicos manchones», «rúbrica excesiva escondida entre las letras como una violación alfabética», «con esta mano que desde la contemplación de su seno está curvada, intento escribirle», «mi letra temblorosa obedece a que debo coger mi pluma en esta posición inaudita que se debe también, no quiero mentirle, a los violentos escalofríos de mi corazón»[4].

El modelo de mujer/lectora que asume Madame X se pierde en la imposibilidad de decodificar, se abisma en la incomprensión del código: cree que leyendo «agua» saciará la sed. Realidad y ficción configuran para ella un todo amorfo y la interpretación se anula. Algo del eco de Joyce cuando refiere la imposibilidad de su hija para comprender se oye en esta mujer psicótica: «Donde el caballero nada, ella se ahoga»[5].

Quema esas cartas

O, en código inverso como sustenta toda la novela: las cartas queman. Las cartas circulan y se hace pública la intimidad. En esa especie de pareja exhibicionista / *voyeur* se reproduce en la diada escritor/ lector: cuando leemos trabajamos en una elección de significados dentro de la pluralidad significativa que el texto propone, y que varía con el tiempo y las circunstancias.

[4] *Gambaro:* op. cit., *p. 9-10.*
[5] *Ricardo Piglia:* Crítica y ficción, *Siglo Veinte, Buenos Aires, 1990, p. 78.*

La correspondencia que el caballero le envía a Madame X pone en escena el erotismo discursivo y borra los límites entre el sujeto de la escritura y el sujeto de la lectura. Nosotros, lectores intrusos de la correspondencia privada, nos dejamos seducir por el mismo objeto deseado que Madame X: la palabra. Pero la correspondencia no es correspondida. Su destinataria hace una lectura psicótica de los textos y el sentido se torna delirante. Así, en *Lo impenetrable*, Gambaro no sólo inaugura una retórica-paródica del erotismo sino que a la vez plantea una estética de la lectura.

Lo impenetrable empieza así: «Madame X, última descendiente de una aristocrática familia, recibió el correo a primera hora de la mañana. Su intuición permaneció muda, si hubiera hablado, la vida de Madame X posiblemente hubiera tomado un derrotero distinto, menos envuelto en la pasión arrolladora, tal vez, pero con más satisfacciones cotidianas. Como no era mujer de reflexiones profundas ni de tipo especulativo, y con su intuición dormida, no se demoró en preguntarse quién le enviaba ese sobre de elegante papel y gran tamaño. Por otra parte, estaba acostumbrada a la elegancia y a los grandes tamaños en cualquier género de cosas. Su doncella retiró la bandeja del desayuno y ella, recostada en las almohadas, abrió el sobre sin ninguna premonición salvadora y retiró un pliego de apergaminada textura. Recorrió las primeras líneas, escritas con una letra aguda y temblorosa que se instalaba entre amplios espacios, pero que no anclaba en ellos sino que los transgredía con una libertad soberbia aunque un poco confusa»[6].

Madame X hace gala de su torpeza desde el inicio como ofreciendo al lector su más cabal carta de presentación. Lectora pasiva –«hembra» habría dicho Julio Cortázar con poca fortuna pero con acierto en este caso al catalogar los tipos de lectores–, acentuando ese carácter con su X cromosomática y detentando una férrea imposibilidad por leer entre líneas. Las cartas proliferan y Madame X no alcanza a comprender su sentido. Todo el texto se le hace «agua» entre las manos y el caballero (su pluma – *penna* – pene) no alcanza a «marcar» a la mujer que desea.

Sin embargo, no queda frustrado totalmente el efecto erótico de la lectura. Fuera del protagonismo que encabezan el caballero y Madame X, como «entre líneas» se hace lugar otro personaje fundamental: Marie. La doncella que sirve a su señora en múltiples quehaceres, funciona como otro descentramiento donde hallar algún sentido: es el margen del margen.

[6] *Gambaro:* op. cit., *p. 9.*

Transgresora («Marie desnudó a Madame X y la acostó. Se acostó ella después a su lado y la consoló como pudo... boca con boca, mano con mano, pubis con pubis»[7]), soez («¿Por qué no se disfraza de sardineta: culo al aire y sin careta?»[8]), creativa (le proporciona a Madame X sueños eróticos: «Soñó con Marie en lugar de hacerlo con el caballero... Marie seguía perteneciendo al sexo femenino pero inverosímilmente poseía también, y con generosidad, los atributos opuestos que, horror, ella acariciaba y besaba»[9]) y práctica («–¡Marie! ¡Me cita en la montaña! –dice la señora–, y la joven le responde: –¿Por qué no viene a su casa y la termina?»[10]). Marie no es sólo la contrafigura femenina de Madame X, es otro modelo de lectura interpretativa.

No es novedad, pero es necesario reiterarlo en esta ocasión: la literatura produce lectores y los libros que rompen el devenir instalando una nueva mirada, aportando aristas diferentes al canon, cambian el modo de leer. La novela de Gambaro suscribe ese mandato de todo buen texto: inaugura otra estética lectora, hace de Marie una buena recolectora de huellas, una buena descifradora de enigmas que deja al descubierto –y en evidencia ridícula– la lectura plana de su ama.

Mientras Madame X es aristocrática, torpe, pasiva y obstinadamente literal, Marie sabe de subterfugios, sentido común, metáforas y acción. La doncella participa de esa doble posibilidad que le dan su estatus social y su edad: plebeya y joven constituye otra perspectiva de lectura. Un nuevo modo –libre, sin las ataduras de la vieja clase noble– de interpretar.

«Marie se calzó la cofia... sin intuir que en el futuro podría ser protagonista, fue a recoger la carta cuyo texto empezaría otra novela»[11]. Así cierra *Lo impenetrable* y es un cierre que queda abierto en clave metalingüística. O para decirlo con palabras de Colette en *El fanal azul*: «En una época creí que la tarea de escribir era como otras labores: una vez abandonada la herramienta, uno exclama con júbilo: «¡Terminé!», y se frota la palma de las manos de donde llueven los granos de una arena que uno creyó preciosa (...) Entonces, en las figuras que forman los granos de arena leemos: «¡Continuará!»[12].

[7] *Gambaro:* op. cit., *pp. 61-62.*
[8] *Gambaro:* op. cit., *p. 119.*
[9] *Gambaro:* op. cit., *p. 88.*
[10] *Gambaro:* op. cit., *p. 81.*
[11] *Gambaro:* op. cit., *p. 151.*
[12] *Julia Kristeva:* El genio femenino. Colette, *Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 448.*

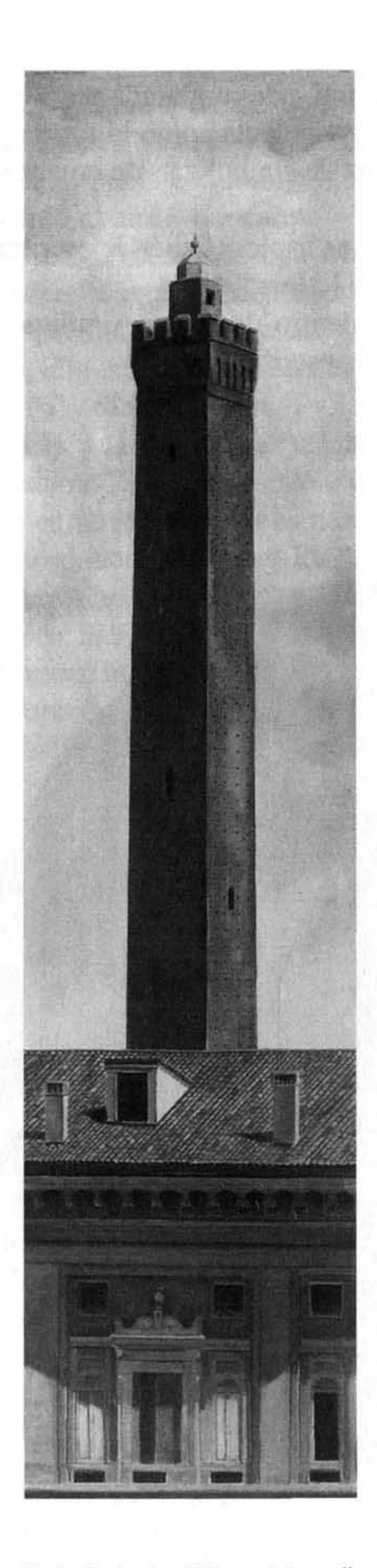
Muerto el caballero –el escritor histérico–, desamparada por «impenetrable» la psicótica Madame X, Marie se postula como la futura protagonista: un sujeto lector deseante, capaz de simbolizar, de cruzar vida y escritura a favor del goce.

Ahora la pregunta que se nos impone es triple: ¿Quién le escribirá a Marie? ¿Qué le dirá en las cartas? ¿Cómo lo leerá ella?

Una sola respuesta creemos posible dentro de la verosimilitud del texto: activamente, es decir, eróticamente, escribiendo.

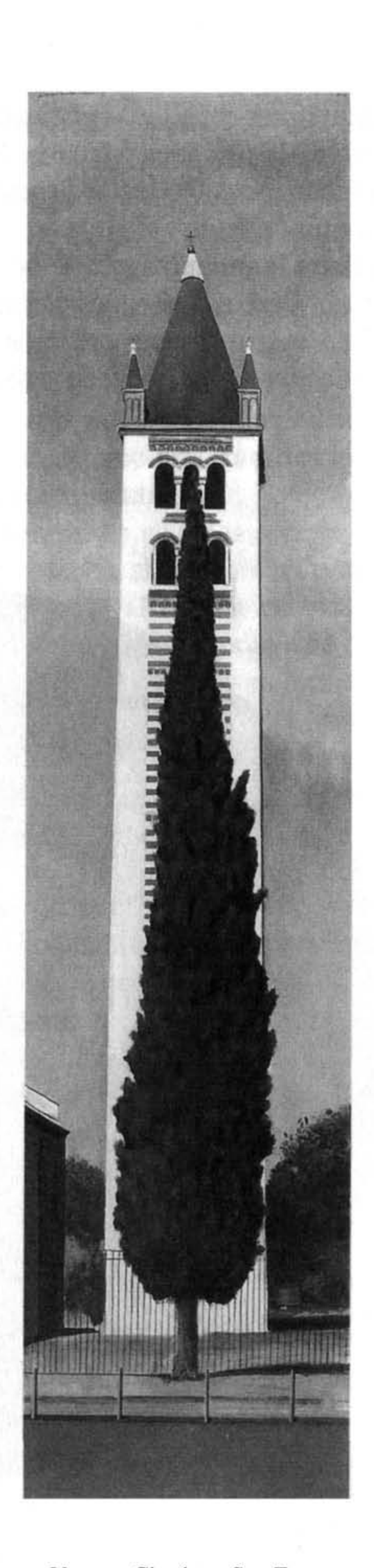


Santa María Fermosa





Bolonia desde el Museo Morandi



Verona. Ciprés en San Zeno

Diamela Eltit: voces de un erotismo marginal

Nora Domínguez

Experiencia del desasosiego y la destrucción, del límite y de su correspondiente invocación a lo real, la experiencia de lectura de los textos de Diamela Eltit se asimila, cómplice y esclava, a los recorridos vitales que sufren los personajes de sus narraciones. Una asimilación por demás incómoda. El desamparo y la exclusión social, el margen político y simbólico son espacios de una elección narrativa que se repite, eficaz y prolífica, desde el primero al último de sus libros cuyos universos ficcionales aluden a las escenas siniestras de la dictadura pinochetista y a los efectos de su programa neoliberal en los años posteriores. Desde *Lumpérica* (1983), *Por la patria* (1986), *El cuarto mundo* (1988), *Vaca sagrada* (1991), *Los vigilantes* (1994) hasta sus últimas novelas, *Los trabajadores de la muerte* (1998) y *Mano de obra* (2002), pasando por las apuestas de experimentación testimonial de *El Padre Mío* (1989), *El infarto del alma* (1994) que produce junto con la fotógrafa Paz Errázuriz o *Emergencias* (2000), un libro que recopila sus ensayos dispersos en diversas publicaciones. Madres y niños en estado de indigencia, vagabundeos infantiles, amantes nómades perdidos en los abismos del melodrama latinoamericano, parejas de locos enamorados y encerrados en hospicios, hermanos abiertos a la transgresión familiar y social, trabajadores de supermercados hinchados por el ojo del anónimo patrón postcapitalista. Un elenco amplio y heterogéneo de figuras que intercambian cuerpos y discursos según los ritmos y tonos de un erotismo tan abyecto y criminal como cuestionado, disruptor y violento. En este borde liminar que es a un mismo tiempo linde del cuerpo y exabrupto y fisura textual siempre hay una voz de madre como generadora y productora de un repertorio de límites y de sus sentidos. Sin embargo, los rótulos de escritura de mujer, femenina o feminista se estrellan en la superficie de sus textos y muestran la arbitrariedad de esas designaciones mientras simultáneamente revelan que cualquiera de esos sayos le caben. Porque en sus novelas son, en general, las mujeres, a veces las niñas, a veces las madres, o las mesti-

zas, vagabundas o enamoradas, las que, como identidades promiscuas y orilleras, se animan a impugnar los sentidos oficiales que se inscriben sobre cuerpos y discursos.

En las redes de los intercambios sociales, económicos, corporales, eróticos y discursivos, las madres de las novelas de Eltit atentan contra el poder de las narrativas edípicas y contra los repartos jerárquicos de los relatos hegemónicos de género. Madres que actúan la pasión y la culpa, la denuncia social y el castigo. Sujetos dispuestos a una procreación textual que funciona como reflejo y como matriz de un impulso por abarcar y poseer al otro. Hijo, amante, hermano, loco, el otro es siempre un cuerpo que hay que rozar, palpar, explorar para llegar a conocer. Cuerpo parlante que hace de la madre una curiosa tenaz en tránsito hacia un saber sobre el amor, sobre el hijo, sobre la separación y la pérdida pero fundamentalmente hacia el encuentro con las destrezas de una escritura que pueda nombrarlos. En esta compulsión obsesiva hacia el conocimiento y principalmente hacia el tipo de saber que la experiencia corporal de la escritura transmite, en estas vías de experimentación y negatividad, el yo materno acierta en sus caminos de afirmación.

Así cada novela de Diamela Eltit se constituye en el espacio verbal donde alguna mujer expone su cuerpo y su discurso, oral o escrito, en el centro de las luchas y destierros familiares, sociales y urbanos. Algunas de ellas construyen una figura que concentra en su mano la marca violenta de un capitalismo criminal. La madre que gobierna el espacio narrativo de *Los vigilantes* y siente «encima el malestar que me ocasiona el cuerpo agarrotado por la mala postura» o reconoce que «mi mano escribe hoy aterida...» conforma una escritura que en su obstinación acompaña las heridas de un cuerpo femenino o su revés, un cuerpo femenino que nombra sus lesiones a través de los puntos de tensión de una escritura incisiva, violenta. El primer fragmento de *Vaca sagrada* alude al ejercicio de una «mano asalariada» como signo de un orden sexual que se modula con restos de lengua y de sangre a lo largo de toda la novela: «Era ahí entre la sangre, cuando tocábamos el punto más preciso de la turbulencia genital, confundidos entre amenazadores flujos que nos mecían alterando nuestros sentidos». Como *Vaca sagrada*, *Los trabajadores de la muerte* es una novela de exteriores urbanos, de múltiples desplazamientos. Comienza con un recorrido espacial por un albergue y una taberna y distingue en ese marco la presencia de una niña con el brazo mutilado que, escoltada por dos inválidos, pide un vaso de vino que toma con su única mano. Aparente contrafigura de

aquéllas que tozudamente escriben en los otros textos, comparte con ellas su exposición a las diferentes variantes de la intemperie, la construcción de sus destinos de desamparo, los recorridos hacia los límites de una casa, una ciudad, una lengua, una familia. Espacios de ficción donde el incesto, la traición o el matricidio se cuentan como versiones «localizadas», «sudacas» de relatos inmemoriales.

En *Los vigilantes* y en *El cuarto mundo* la amenaza social recrudece el adentro familiar de tal manera que éste genera y exhibe sus propios escándalos. En la última de estas novelas el juego textual de planos superpuestos entre lo social y lo familiar, lo político y lo íntimo, lo sexual y lo enfermo, lo fraterno y lo delictivo, se cuenta en clave de incesto y desde el espacio del útero. La pregunta por el origen se trata de responder desde adentro, desde la fabulación de una voz masculina alucinada por los movimientos corporales y de sentido que allí se revelan. En este origen el poder del hijo es atacado rápidamente; su hermana melliza le disputará el territorio uterino y la autoridad sobre el discurso y, en consecuencia, el sentido que se construya sobre ese origen. A la pregunta existencial que persigue al ser humano acerca de dónde vienen los niños, esta novela de Eltit le responde situando una carga: la que separa a los cuerpos de los hijos del de las madres, la que une irremediablemente en un juego erótico los cuerpos de los hermanos. La pareja incestuosa vive en un estado de alteración física y psíquica que disuelve los límites entre el adentro del espacio intrauterino y la vida familiar posterior al nacimiento. Las señales del horror entrecruzan y conectan ambos mundos. El mito del vientre materno protector se torna a los ojos del mellizo «una oscuridad artificiosa», los relatos que escucha de la madre resultan «premoniciones aterrantes». Atrapado en los artificios sentimentales de esta última o en los ataques lascivos y celosos de la hermana observa la figura distante del padre. El adulterio materno se constituye en vergüenza familiar y la familia completa lo paga con el encierro. Este aporta el peligro mayor que siempre se cierne sobre la familia conyugal, moderna y occidental: «En ese tiempo atroz e inaugural la familia se permitió todos los excesos...» Antes de nombrar y narrar el incesto y aún más, al nacimiento de un hijo como producto de él, la voz del mellizo se llama a silencio, delega el poder de la confesión en su hermana cuando el pánico ya avizoró la relación entre delito, hambre y sexo. En la segunda parte, a cargo de la melliza, pasión y fervor corporal remiten al movimiento de una escritura rabiosa y frenética y a la mano que la produce. Ella narra la positividad del goce; la sublevación como un deseo de afirmación, como un

acto de disidencia. La narradora lo grita: «Quiero hacer una obra sudaca terrible y molesta». El tipo de fecundidad que busca y logra sólo puede forjarse con esos atributos. El goce repetido, el desenfreno sexual, las arremetidas contra las leyes familiares se narran una y otra vez rodeando al estigma que los hermanos actúan y representan mientras simultáneamente convierten a esa «mácula» en un signo de resistencia. El único modo de construir este espacio dentro de la familia conyugal, estereotipada en sus marcas brutales y asociada en sus rasgos con la «nación más poderosa del mundo» es a través de la fraternidad, «sólo la fraternidad podía poner en crisis a esa nación». La melliza no sólo levanta la bandera de una fraternidad revulsiva sino que para contribuir a la demolición de las perversas asociaciones entre nación y familia asume que hay que reinterpretar su relato fundador: «Pero yo, que leo y traduzco cada movimiento en la genitalidad de la familia...» Fervor y propuesta femenina que hacen que el deseo de fecundidad se cuente tanto en términos sexuales como literarios. La niña que en el cierre del texto nace para ser vendida, es hija de una «diamela eltit» de trazo minúsculo. Una autora madre que revela a la literatura como producto de una transgresión y una violencia extendidas. Gesto de escritura que Eltit reiterará en *Los vigilantes.* Como si en los finales, donde los sujetos llegan en un estado casi animal de despojamiento se construyera un «otro» como residuo, resto, desperdicio humano y a la vez textual.

La búsqueda del otro tiene diversas formas: deseo materno de bordes difusos, deseo siamés, deseo ancestral, dolor primigenio, pasión por el cuerpo del diferente. En *El infarto del alma,* Diamela Eltit hunde su escritura en los posibles desfasajes que produce la búsqueda del otro en la cultura actual: «Perseguidor de una alienación, protagonista de su propia guerra sentimental, el sujeto se debate entre la razón y la sinrazón de su internalizada demanda. Pero él mismo que es otro, será también otro para el otro. Sometido pues a una divergencia, hipotecado en su particular bifurcación, su gran trabajo amoroso es, especialmente, mantener la sobreviviencia de su deseo de amor cuando se enfrente a los golpes lentos, cansados y precisos que le provoca la temible diferencia. Porque es la diferencia su enemiga, la diferencia es la victimaria que termina por resquebrajar el ilusionismo del simbólico cuerpo siamés. Cuerpo monstruoso y mítico. Condena y éxtasis». Un tono de ensayo, de rodeo obstinado sobre una idea, una dirección de escritura desligada de intentos ficcionales y de huellas referenciales se entrelaza con las enunciaciones figuradas de una enamorada y ambas definen los

textos de este libro que acompañan las fotos que Paz Errázuriz sacó a parejas de locos, indigentes y abandonados de un hospital psiquiátrico chileno. La escritura de Eltit convive con las fotos rechazando todo comentario, explicación o reflejo de su fuerza visual. Los textos tienen su propio ritmo, su privativa entonación, su enunciación específica. En este libro se leen las marcas del imaginario narrativo de Eltit, se descubren nuevos pliegues para las insistencias de su escritura: el hambre, el deseo, el asedio corporal. Las envolturas de sentido alrededor del otro, del amor al otro: «madre como primer cuerpo», «padre como primera ley», «espejo insólito de un mundo siamés», «protagonista de un circo bacanal» actúan como fragmentos que introducen la gran pregunta: ¿cuál es el otro en el hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo? «Entregados al amparo del Estado, escudados en la conveniencia erótica del asilo mixto, refugiados en el jadeo sexual amplificado por el sonido metálico de una cama metálica, los alienados escogen al otro desde no se sabe cuál opción. Pero buscan al otro.» Las marcas del desgarramiento se suceden y el texto trata de dar refugio, de nombrar, de enumerar las múltiples fisuras del desorden social y político. Exploradores de una identidad que se les escapa, entrampados, como todo enamorado, en las preguntas por saber quién soy cuando me pierdo en el otro, los asilados experimentan el amor y ejecutan poses y miradas para las «otras», las visitantes que miran a través de la cámara o del ejercicio verbal. La escritora pone en entredicho las virtudes de la representación, instalando al corte y a la ruptura como marcas radicales del lenguaje. Intenta de texto en texto, a través de voces que remedan el yo del género epistolar, la intensidad del tono de denuncia, la confesión, la exploración minuciosa de ideas, el lujo de la hipérbole barroca junto a la fuerza del lenguaje literal, la saturación del nombre o su desnudez, cercar al otro en la construcción solidaria de una incesante indagación que reniega de las certezas y de las transparencias de sentido.

Toda pareja –filial, fraternal, conyugal– que habita los textos de la escritora chilena contiene sin duda una «masa impresionante de pasión». Si además se empapa de sangre, hurga en la basura, frecuenta tabernas, escapa de las leyes de la ciudad, se sumerge en el incesto y en historias de delitos y crímenes es porque en esas relaciones se juega algo más que la fuerza de los vínculos subjetivos y familiares. Las narraciones ponen en escena las alianzas espurias que se arman entre poder político, poder patriarcal y poder económico. Trampas de la vida y la muerte, embozos de entramados biopolíticos donde «la pasión por el otro es una forma de confinamiento». Así, un erotismo expandido, de

límites difusos y fronteras inestables ya que tiende incesantemente hacia la genitalidad, la abyección y/o la pobreza, se revela como un campo de batalla. Como otra recurrencia cultural de las múltiples conjunciones entre Eros y Tánatos.

La atemporalidad del deseo en algunos relatos de escritoras colombianas

Graciela Gliemmo

La publicación en 2003 de dos antologías de narraciones breves –*Ellas cuentan* y *Ardores y furores*[1]– muestra la ambición de rescatar y a su vez construir dentro de la literatura colombiana contemporánea una zona marcada por algunos nombres y textos producidos por mujeres. Como parte del mismo movimiento se concreta durante ese año la recopilación de los cuentos completos de la escritora costeña Marvel Moreno[2] (Barranquilla, 1939-1995), hecho que recoloca otra vez una escritura novedosa, llena de interrogantes sobre el lugar que ocupa la mujer en el imaginario social, fundamentalmente caribeño, y con historias donde la transgresión a ciertas normas, el poder femenino ejercido contra un mundo patriarcal y el erotismo están presentes de manera privilegiada.

Si bien no todas las narraciones de estos tres libros son eróticas –salvo las de *Amores y furores*–, en una gran proporción muchas de ellas hacen ingresar el erotismo como un componente fundamental del género, como un punto de subversión frente al orden social establecido y como posibilidad de ficcionalización desde la recuperación del cuerpo y del deseo femeninos. Con diferentes estéticas, insinuando sin decir o deteniéndose en precisas descripciones, las escenas eróticas forman parte del entramado narrativo.

Desde las imágenes dobles –dolor y placer, alma y cuerpo– de los *Afectos Espirituales* de Francisca Josefa de Castillo (Tunja, 1671-1742) hasta *Delirio* (2004) de Laura Restrepo (Bogotá, 1950), la trama muestra diversidad de texturas, pero siempre se adivina como búsqueda ininterrumpida de respuestas de estas diferentes voces posicionadas frente a una realidad en la que el cuerpo ha padecido represiones, ya

[1] Ellas cuentan. Una antología de escritoras colombianas, de la Colonia a nuestros días, *Seix Barral, Bogotá, 1998.* Ardores y furores. Relatos eróticos de escritoras colombianas, *Planeta, Bogotá, 2003.*

[2] *Marvel Moreno:* Cuentos completos, *Norma, Bogotá, 2003. Y también* El cuento y otros relatos, *El Áncora Editores, Bogotá, 1992.*

sea por el peso de las creencias religiosas, por los mandatos provenientes del orden social y familiar o por circunstancias histórico-políticas. Son representaciones de mujeres que sufren y pueden caer hasta en la locura.

Una constante se adivina en este heterogéneo conjunto narrativo: cuerpos de mujer y deseos de mujeres que se imponen, expresa o veladamente, para cuestionar cada uno a su manera los diversos mandatos sociales y culturales que han puesto en un segundo plano el imaginario, el lenguaje y el accionar femeninos. Incluso muchos relatos rescatan a la vez que revisan figuras y roles míticos, cercanos en algunos casos al prototipo: la beata, la prostituta, la viuda, la solterona, la loca. Es el caso de «Sinfonía erótica» de Lina María Pérez (Bogotá, 1949), en el que se recrea la figura masculina del *voyeur* y se construye un personaje femenino en el que se fusionan la esposa celosa, posesiva, con la prostituta.

Dentro de esta ampliación del imaginario, hay una propuesta muy puntual que establece una sugestiva intertextualidad con la teoría del erotismo de Georges Bataille y con el núcleo ficcional de una de las novelas del patriarca de las letras colombianas: Gabriel García Márquez. Me refiero a *El amor en los tiempos del cólera* (1985), en la que el erotismo juega una pulseada con el paso del tiempo y la vejez. En la otra orilla se posicionan, por ejemplo, «El elegido» o «Videogamia» de Freda Mosquera (Barranquilla, 1960), en los que el imaginario del presente –cuerpos esbeltos, delgados y eternamente jóvenes, trabajados en el gimnasio y en contacto con el mundo de la tecnología– determina las claves de un erotismo escrito en puro presente, sin ningún afán de trascendencia.

Pero si, como sostenía Aristóteles, el principio es la mitad del todo, es llamativo que «10, Chemin du Devin» de Helena Araújo (Bogotá, 1934), el primer relato de *Ardores y furores*, ficcionalice, como parece ser ya una tradición en la narrativa erótica, el encuentro clandestino, fuera del matrimonio, interrumpiendo y hasta poniendo en peligro la rutina del trabajo. También hay que precisar que se trata de la unión entre una mujer joven y un hombre ya maduro.

Rosella, la protagonista, se deja llevar por un impulso irracional hasta los brazos de Henri Ruegg, «un personaje excéntrico y locuaz», ya envejecido y con la mirada perdida, de alrededor de sesenta años, que la contrata para traducir una serie de documentos antimilitaristas y antiarmamentistas. Sin poder luego explicarse a sí misma el porqué de un encuentro erótico con este personaje que no le resulta ni siquiera

atractivo, una vez presentada su renuncia, Rosella busca una vez más a este hombre y se deja arrastar por él. No hay un solo elemento estético del cuerpo masculino que justifique la atracción, sin embargo ésta se produce: «No, no, para lo que siguió no podía haber explicación. Había sido tan absurdo que ni siquiera podía recordarlo bien, le llegaban apenas fogonazos como de una película velada a trechos. Ella y Ruegg allí, en esa oficina. Ella abalanzándose, balbuciendo, azogándose»[3].

El relato se detiene en la descripción de la nariz ganchuda de Henri, en su sordera, en los ojos celestes ocultos tras las gafas, en el olor agrio de su cuerpo que se suma a las manchas de la nicotina, en su piel vieja y seca, en las mejillas un poco amoratadas, en su cuerpo magro, en la piel fofa y ligeramentre velluda, salada, en las costras de caspa de su cabeza. Si algo pone en escena este relato es el impulso irracional que desata la escena erótica, la ausencia de una motivación que le aporte un sentido al encuentro. También esa cuota de violencia que acompaña al erotismo.

A pesar de las cuatro décadas que los separan, en los cuentos «El contabilista» de Elisa Mújica (Bucaramanga, 1918) y «El brazo de reina» de Alexandra Samper (Bogotá, 1952), también las protagonistas son mujeres mayores, con cuerpos que muestran la ausencia absoluta de juventud, cuerpos cerrados al placer. Contra los modelos actuales de belleza femenina que pretenden eternizar una imagen adolescente y anoréxica, las carnes de estos relatos son exuberantes, se derraman, son incontenibles.

En «El contabilista» el impulso se detiene no bien descubierta la atracción física, bajo el peso de la moral de la época. La culpa frena, pone coto al deseo de una mujer mayor frente a ese joven que juega a confundirse en el pensamiento con la hija muerta, pero que se impone finalmente a través del apetito que despierta como hombre.

En «El brazo de reina» las manos de la cocinera son lamidas como si fueran trozos de masa: todo el cuerpo de María del Pilar es un gran pastel delicioso. La similitud del repartidor del almacén con el arcángel San Gabriel no logra cambiarle el signo a este contacto erótico y la cocinera se deja llevar por los impulsos desatados del joven dejando por un momento a un lado su propia vergüenza.

En esta misma dirección, en otros dos largos relatos se experimentan y pulen algunos de estos puntos temáticos y teóricos. «Barlovento»

[3] Ardores y furores, op. cit., *p. 25.*

de Marvel Moreno y «Olor a rosas invisibles» de Laura Restrepo trazan un recorrido particular entre los cuerpos y el erotismo, arrojando dudas sobre el paso del tiempo, la temporalidad de la carne, la brevedad de las pasiones y el encuentro amoroso como un fugaz interruptor de la marcha feroz de los relojes. En ambos relatos lo que está en juego es la búsqueda de una permanencia.

En «Barlovento» el erotismo toma la forma de una triangulación entre la abuela Josefa, el mandinga e Isabel. El brujo provee a la protagonista, y por rebote al lector, una escena iniciática: cuando dos siglos atrás la marquesa Juana María Arimendi va en busca de una de sus esclavas negras, que se fuga con un cimarrón y está a punto de parir a su hijo en el Caribe venezolano, funda la tradición de las mujeres blancas que se mezclan con los negros y contraen el «mal de amor». Al morir, estas mujeres regresan para unirse para siempre con el mandinga que las poseyó por primera vez.

A través de la fiesta, de la superación de los límites y de las pautas sociales, en la unión con ese cuerpo sagrado que logra burlar la vejez, la temporalidad, la muerte, los habitantes de ese lugar son los cómplices absolutos de un secreto al que sólo tendrá acceso Isabel, lo que la capturará a su vez como eslabón de una cadena interminable y la arrojará en la hamaca del mandinga. El brujo hace suyo un cuerpo joven, logra detener el tiempo y recupera ese alma, la atrapa cuando la muerte llega. El mandinga es un hombre negro con rasgos atemporales, con un cuerpo que no da muestras del correr de los años: «Era muy hermoso, según los criterios de su raza, con su pecho que parecía una coraza de músculos y sus manos de dedos largos y muy finos»[4].

La fiesta, el derroche, la caída de los interdictos, de los límites dan lugar al erotismo y a la ilusión de una continuidad que en este relato toma la forma del realismo mágico. El tiempo de fiesta pone entre paréntesis la productividad y genera la inversión de estamentos y roles: los hombres actúan como mujeres y las mujeres como hombres. La fiesta abre la posibilidad de negar los límites. En *El erotismo* Bataille expone: «La sexualidad y la muerte no son más que los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagotable de los seres, pues una y otra tienen el sentido del despilfarro ilimitado al que procede la naturaleza en contra del deseo de durar que es lo propio de cada ser»[5].

[4] *Marvel Moreno,* op. cit., *p. 340.*
[5] *Georges Bataille:* El erotismo, *Tusquets, Barcelona, 1985, p. 88.*

No sólo el cuerpo de la abuela, que se adivina viejo y ajado, cobra vida. También el cuerpo de Isabel, que había perdido el sentido al elegir la castidad, movida por la culpa cristiana. Isabel es recatada, contenida. Representa la ley en la familia. Es quien llega para imponer un orden que todos ven simbolizado y concentrado en la figura de Josefa. Sin embargo, detrás de la historia familiar, paralela a su relación matrimonial canónica, Josefa guarda una versión escondida: su encuentro erótico, vital, salvador con el mandinga. Él es quien la transporta hacia el más allá, la rescata, y en la unión con ese cuerpo, que practica una religiosidad donde los desbordes son posibles, Josefa alcanza una continuidad que suspende las limitaciones terrenales.

Como ella, Isabel conocerá la felicidad al desnudarse, sumergirse en el agua y unirse con el mandinga mientras los tambores suenan y el pueblo se entrega al desenfreno. Su cuerpo adquiere vida, se erotiza y deja de ser «ese cuerpo despreciado, maltratado». Isabel reescribe el pacto de su bisabuela y, como ella, superará la vejez y volverá allí con la muerte, «a aquel rincón de la selva, al río San Juan, al lecho de tiernas algas donde aprisionado por ellas el mandinga la estaría esperando por la eternidad»[6].

La fiesta en «Barlovento» se opone al matrimonio que tendrá lugar entre Isabel y el serio Marco Antonio. Es un tiempo de encuentro diferente, propio de los habitantes de Las Camelias, la antigua hacienda familiar, que interrumpen por un par de días sus trabajos, abandonan sus casas y hacen el amor libremente, ante la mirada horrorizada del cura del pueblo. Es allí donde regresa Josefa cada vez que presiente la cercanía de la muerte, con el impulso de dar lugar a la leyenda de Barlovento. La estancia ha tenido siempre como propietarias a mujeres y el mandinga las ha poseído una tras otra mediante un ritual, en el cual el erotismo de los cuerpos da lugar al erotismo religioso.

El viaje hacia la estancia es a la vez un viaje en el tiempo, gracias a ello Josefa recupera su vitalidad, se recobra de sus males físicos y hace suya una porción de su pasado, durante el cual ha logrado olvidarse de los otros, dar rienda suelta a sus impulsos y ser dichosa. La abuela Josefa muere la misma noche en que arriba a la estancia, mientras los tambores no paran de sonar y desde la selva se escuchan «gritos inarticulados y salvajes como de hombres presos en el tormento de la lujuria». La fiesta desata los instintos del pueblo y esos cuerpos envejecidos antes de tiempo por la dureza de la actividad en la estancia cobran otra vez vida.

[6] *Marvel Moreno,* op. cit., *p. 344.*

Aunque sin la escena de la fiesta, en *Olor a rosas invisibles* Laura Restrepo también ficcionaliza a partir de la relación erotismo-vejez y construye un relato sobre la relación entre Eloísa, la coprotagonista y su hija Alejandra que recuerda el vínculo de Josefa con su nieta Isabel. Ambas son jóvenes, llevan un noviazgo que parece feliz y muestran físicamente un contraste con sus antecesoras familiares. Detrás de la historia anecdótica del reencuentro de Eloísa y Luicé –tras unos meses de pasión y cuarenta años de distancia, matrimonios y nietos mediante–, se esconde también un hilo narrativo sobre el cual el erotismo cumple la función de postergar momentáneamente el tiempo, produciendo un rejuvenecimiento en los amantes.

Como en *El amor en los tiempos del cólera*, las carnes femeninas se han reblandecido y el miembro masculino acusa una indeseada falta de potencia. Solita, la esposa, es testigo de esos cambios pero también víctima del tiempo: se trata de señoras y señores para los cuales las horas del fervor amatorio han quedado atrás. Sin embargo, el reencuentro con Eloísa le posibilita a Luicé tramitar el miedo, el rechazo de su propio cuerpo frente al deterioro de los años[7].

El narrador, que es a su vez un viejo amigo que comparte la melancolía por la juventud, el erotismo y los amores perdidos, comenta en un fragmento: «Eloísa –esta Eloísa apócrifa de ahora– lo abrumaba con explicaciones no pedidas sin intuir siquiera hasta qué punto era irracional y oscuro, e independiente de ella, el verdadero motivo por el cual él había venido: buscar una prórroga para el plazo de sus días. No creo que ni él mismo supiera a ciencia cierta, pero era por eso que estaba aquí, por recuperar juventud, por ganar tiempo, y ella le estaba fallando aparatosamente. Eloísa, sagrada e inmutable depositaria de un pasado idílico, se le presentaba en cambio, como por obra de un maleficio, convertida en fiel espejo del paso de los años».

Cuando el narrador relata el reencuentro en el aeropuerto de Miami, juega a confundir al lector presentando a Alejandra como una Eloísa eternamente joven, frente a la cual Luicé se llena de temores y advierte una vez más que tiene panza, mal aliento y ha envejecido sin remedio. Tras la aclaración del equívoco, emerge una muchacha que no puede ser sino la continuación de su madre. No hay posibilidad de detener el tiempo, dice la novela de Restrepo, pero también afirma que el deseo y el erotismo son atemporales. ¿Cómo no convocar el mito del dios Eros

[7] *Laura Restrepo:* Olor a rosas invisibles, *Sudamericana, Buenos Aires, 2002, pp. 49-50.*

dándole vida al mundo? En estas narraciones Eros triunfa sobre Thánatos.

Olor a rosas invisibles reformula una ley irreversible: los cuerpos envejecen y se calman. Si no hay magia, mandingas o fiestas –como en el caso de «Barlovento»– los protagonistas sucumben al paso del tiempo y deben contentarse, como Fermina Daza y Florentino Ariza de *El amor en los tiempos del cólera*, con unos breves instantes de amor y erotismo, ya que no cabe la pasión irrefrenable.

Eloísa es viuda y tras el encuentro vuelve a quedarse sola con su viudez. Luicé, en cambio, prefiere regresar al cómodo lecho matrimonial, arroparse y amar, hasta que la muerte los separe, a Solita, su mujer y la madre de sus hijos. La realidad se impone y el único aroma que logra traspasar los estragos del tiempo es el de las rosas invisibles. Léase: los productos puros de la imaginación y la literatura.

Pero a pesar de esta certeza, Luicé y Eloísa disfrutan de esos pocos días de recuerdos y erotismo, que les posibilita terminar una historia a la que le faltaba un cierre. Como Fermina y Florentino, disfrutan «porque habían vivido juntos lo bastante para darse cuenta de que el amor era el amor en cualquier tiempo, en cualquier parte, pero tanto más denso cuanto más cerca de la muerte»[8].

Los encuentros eróticos de «Barlovento» y *Olor a rosas invisibles* reconstruyen desde la ficción una de las afirmaciones de Bataille: «Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte». Del mismo modo que los viejos amantes de García Márquez, cercados por el tiempo, estos protagonistas son conscientes de su vejez y de la proximidad del final, pero es el encuentro erótico el acto que, desde un presente, los reafirma como seres vivos. El deseo de amar, de entregarse, los mantiene en pie. El perderse en el cuerpo del otro interrumpe, al menos por unos instantes, el devenir del mundo y crea la ilusión de una continuidad en el cuerpo amado.

[8] *Gabriel García Márquez:* El amor en los tiempos del cólera, *Sudamericana, Buenos Aires, 1985, p. 447.*



Erotismo y silencio en poetas argentinas y uruguayas

Noemí Ulla

La primera persona, forma directa de la intimidad ficcional y poética, figura casi obligatoriamente como valor connotativo del discurso del erotismo, sin que nos preocupe investigar la fidelidad, o el grado de fidelidad a lo autobiográfico. La poesía femenina de los años ochenta del siglo XX ofrece el tópico amoroso como un desafío a una fuerte tradición, sostenida en lo que podríamos llamar la voz que se contiene al manifestar la pasión o el amor, con las memorables excepciones de Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Silvina Ocampo, Idea Vilariño, entre otras voces.

¡Ay, quisiera llevarte conmigo
a dormir una noche en el campo
y en tus brazos pasar todo el día
bajo el techo alocado de un árbol!

Soy la misma muchacha salvaje
que hace años trajiste a tu lado.

Estos versos llenos de ímpetu amoroso, donde la mujer no vacila en tomar la iniciativa, ni tampoco en reconocer la invitación en el pasado, por parte del hombre, pertenecen a Juana de Ibarbourou (1892-1979), que bien puede sumarse a las poetas mencionadas con anterioridad. Son los versos del poema «Raíz salvaje» del libro homónimo, publicado en 1922, y que muestran relación con lo observado por Christiane Álvarez, en su estudio de la poesía peruana, sobre el comportamiento marginal de la mujer escritora en la sociedad patriarcal, cuando toma la palabra y dialoga con la poesía, abandonando el carácter de musa para asumir el de escritora. Con la primera persona los versos de «Raíz salvaje» descansan, se apoyan, se sostienen, en la autobiografía poetizada, real o no. Esta es una de las condiciones más resistentes a la poesía de todos los tiempos, pero no seguramente la única.

«Fiera de amor» se autodenomina Delmira Agustini en *Los cálices vacíos* (1913), en un poema donde la voracidad del deseo se declara con la primera persona, manifiesto de su poética: el amor como proceso de construcción y de destrucción. («Ofrendando el libro a Eros», *Los cálices vacíos*). El encuentro de la materia inerte (el mármol, la estatua hecha de piedra) con organismos vivos y animales salvajes (buitres, leones) convocan en alejandrinos aconsonantados la multiplicidad del deseo invencible del que se apropia la pasión. La temprana escritura y publicación de *El libro blanco* (Montevideo, 1907) permite establecer relaciones semánticas entre «La sed» y el poema antes mencionado. La elección de lo extraño del mundo y la estética decadentista que rige sobre el modernismo, tan rigurosamente explícitos en su poesía, revelan la dicotomía señalada (construcción y destrucción) en la mención de la sed y el ardor, las piedras preciosas (rubíes, diamantes), enlazadas nuevamente en el proceso de la vida, «la trágica simiente» dirá ella misma en 1910 en «Lo inefable» (*Cantos de la mañana*) tejiendo la trama de un discurso poético femenino inaugural del siglo veinte.

En 1983 la poeta santafesina Concepción Bertone afirmaba en su libro *El vuelo inmóvil*: «No puedo escribir un poema carnal./ No es un límite./ Es que mi cuerpo sólo se puede expresar/ en tu cuerpo; y al papel/ siempre llega lo inexpresable» (p. 63).

La extraña transacción entre la carnalidad del lenguaje y la carnalidad de la materia, parece disolverse en lo indecible. En efecto, ¿con qué recursos juegan los poetas sino con el silencio, eso que Concepción Bertone llama «lo inexpresable»? La función estética del silencio, su indicio fundamental –diría Iuri Tinianov–[1] o la función estética acorde con el vínculo social que el poeta establece, en la concepción de Mukarovsky, es diferente de aquella que no permite manifestar lo que se desea. «Con tinta/ escribo/ contra/ los gritos/ blancos», leemos en *El agua extraña*, de Silvia Baron Supervielle (Alción, Córdoba, 2000, p. 59). En *Ávido don*, de Claudia Schvartz (Tsé-tsé, Buenos Aires, 1999, p. 13): «Bosque y río urdiendo este silencio/ como si copa o cúpula/ un silencio que todo lo detiene/ y en el centro y el borde/ efímera de mí».

En el poema «Sudestada» (1991, poema inédito) de Rosa Cedrón: «Qué sueños, qué pensamiento ahora?/ rostros curtidos por la inclemencia del desprecio/ (vuelven de la ciudad) ... y yo aquí sin una

[1] *Iuri Tinianov:* El problema de la lengua poética, *Siglo XXI, Buenos Aires, 1972, p. 60.*

canción.../ Silbo un tango para ahuyentar el miedo/ y me responde la espada de la noche, como un espejo roto.../ ...silencio.../ una noche sin fin nos separan del mundo/ El desprecio y la crueldad del cielo es lo único que obtenemos».

Y en *Río partido* de Alejandra Correa (El otro cielo, Buenos Aires, 1998, p. 18): «Una mujer, un hombre: un universo// que es capaz/ que no escapa/ que crea un mundo donde no hay mundo/ donde el mundo es el silencio/ donde el silencio es el principio».

A propósito de Borges y del reconocimiento del don de la literatura de anunciar su fin y de celebrarlo, como la doble y ambigua condición del nombre, leemos en Lisa Block de Behar: «...no es extraño que las formas de la desaparición hayan encontrado las más diversas figuras en una poética del silencio, de la nada, de la aniquilación» (*Borges. La pasión de una cita sin fin*, Siglo XXI, México, 1999, p.176).

Igual que estas poetas, no podría Concepción Bertone propugnar la clase de silencio como silenciamiento cuando ha escrito, para abrir el libro *El vuelo inmóvil*, las significativas anáforas que rigen el primer poema: «Las palabras que no decimos/ se acumulan como polvo en nosotros», «Las palabras que no decimos/ son como el agua ausente que se vuelca/ sobre su propia ausencia», «Las palabras que no decimos/ inventan su catástrofe y escapan/ y aun en su evasión las oprimimos» («Las palabras», p. 13). Anáforas que recuerdan el silencio no escondido en la tradición oral del cuchicheo y el susurro, con los que la mujer debió enfrentar el habla, como ha observado Tamara Kamenszain en su estudio sobre el texto silencioso[2]. El manejo del silencio, la pausa, los intersticios del ritmo, son también aquello que el poeta introduce en la secuencia del lenguaje con el que forja su trabajo. Los versos de Concepción Bertone que antes mencionamos, afirman lo inconmensurable del amor volcado en la poesía. Un cuerpo sólo existe en relación con otro –parece decirnos–, de ahí que el amor, en el papel, en la modalidad del lenguaje poético escrito, sea al fin, silencio, lo no dicho, lo que es imposible decir. ¿Es una reacción contra el desborde sentimental de algunas poetas de principios de siglo? ¿Es un llamado, una invitación, la declaración de una estética no confesional, si confesional solían llamar con ironía al erotismo femenino de los años setenta? En «Claroscuro» (*Citas*, Bajo la luna nueva, Rosario, 1993) la poeta refuerza la

[2] *Tamara Kamenszain:* El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana, *Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983. Véase «Bordado y costura del texto», pp.75-82.*

dimensión que tiene el silencio en el tejido del lenguaje: «Nada tengo que demostrar, tengo/ miedo que la palabra borre el silencio, este/ dorado resplandor de libros que me hablan/ cuando los abro. Dicen: nunca/ la palabra coincide/ con aquella que deseábamos que fuera. Pero/ ...»

Hablamos del valor del silencio, pero también deberíamos reconocer la creencia en una poética tan alejada de la didáctica y de lo explicativo, como respetuosa de la tradición literaria, de la creatividad del «dorado resplandor de los libros», bellísima imagen que encierra en sí misma la idea del intertexto, del brillo y opacidad del lenguaje y de la continuidad de la serie que ilumina poeta a poeta, con el resplandor del poema en el poema. Estos versos escritos en primera persona son una definición estética; el descubrimiento del acto de escribir, entrevisto, buscado, perseguido en el juego de imágenes que la luz y la sombra producen. De ahí la presencia del inigualable claroscuro de Rembrandt («soy mis zonas dejadas en blanco», leemos en «Caravana personal», *Citas,* p. 42) en la condición de la sutura que la escritora encuentra en otro modelo de poetas: Juan L. Ortiz. («Juanele Ortiz», *Citas,* p. 23).

Concepción Bertone no rechaza los términos convencionales que una prejuiciosa estética literaria en revisión del pasado habría condenado, como los afectivos «alma», «corazón» en el título del poema «Calabria, mi corazón», en su manera de resolver su identidad como mujer y como poeta en «El jardín de Diana»: «soy/ la que tiene senos y ha criado, la que tiene/ corazón y ha amado-la que siempre amará/ La que ya no tiene un vientre para la fecundidad/ pero rotura la tierra, la siembra,/ y permanece fértil» (p.25). Al utilizar términos convencionales desmorona, sobre el mismo texto, el agotamiento estilístico o la tradición que pudiera haberlos vaciado de contenido, o los levanta con la seguridad que se atribuyen esos mismos términos, cuando la maestría del orden sintáctico los sitúa en el desafío del ritmo al estilo de la copla popular, que argumenta poetizando, para el oculto contendiente o el posible contrario, como en «Neurosis» (*Citas*, p. 72): «(...). El cuerpo/ es lo que pongo cuando escribo,/ cuando amo y me desmido. El alma/ -fiel de esta balanza-/ pongo donde pongo mi carne».

La primera persona del verbo «amar» pierde su connotación afectiva corriente o gastada por el uso literario, junto a la segura y concluyente primera persona del verbo «desmedir», conjugado en su forma reflexiva, casi inusual entre nosotros («me desmido»). ¿Estamos tal vez ante una poeta sentimental en el mejor de los sentidos, en el sentido que Claude Roy dio al poeta Jules Supervielle? En tanto los términos usuales, llevados y traídos por la poesía amorosa, como «alma», apare-

ce en «Portrait d'une femme» (*Citas)*, curiosamente precedido de una escena pictórica: «Como si la observara Degas/ la mujer se desnuda/ de la piel que la arropa/ ... de la hoja de parra/ del alma» (p. 75). El despojamiento suscita en el juego del fuego, la mirada de Degas, que contiene el cuerpo del poema, abierto y cerrado con la levedad del mismo verso: «Como si la observara Degas», que a su vez despliega una doble mirada. Mirada del espejo en el espejo de la poeta, mirada barroca que profundiza la desnudez en la conjunción del fuego y la ceniza, gracias al oxímoron –inquietante intermediario del hipérbaton en el entramado de otros poemas suyos– donde el cuerpo se exhibe: «alimentada por un leño/ que no se consume/ con ella// en el fuego/ donde sólo la mujer/ se torna ceniza// tibia/ flama apagada/ irisa».

Igual presencia de contrarios se encuentra en la idea de que los árboles se desnudan por pudor en el poema «Árboles» (*El vuelo inmóvil*, p. 43), donde a pesar del otoño, el verdor permanece visible. Los vidrios de la ventana, conmovidos por las huellas de las manos de los hijos, ponen la tristeza junto a la alegría de amar y casi secretamente, la poeta se pregunta en el paréntesis de los dos versos finales: «(con qué derecho hoy puedo/ estar tan triste)». «El texto que funciona estéticamente –leemos en Iuri M. Lotman[3]– actúa como un texto de una carga semántica elevada, y no reducida, con relación a los textos no artísticos.»

Semejante a una de las tareas del grupo del Oulipo francés (Ouvroir de Littérature Potentielle) fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en 1960, que tantas posibilidades desplegó entre los escritores que lo integraron (Italo Calvino, George Perec, Harry Mathews, Paul Fournel, entre otros), Concepción Bertone investiga en su libro *Citas* las huellas de estructuras y formas del pasado poético. El cuerpo femenino, presencia regular en su poemario, se potencia en el detalle de la tela o del movimiento, en el seguro peso de la carne, en la condición de la vida que se anima y energiza, pero que puede también perder el hálito de vida en los desmayos del éxtasis.

Poeta argentina residente en los Estados Unidos, Lila Zemborain (*Usted*, Último Reino, Buenos Aires, 1998) describe, enumera, exhibe, los lugares que el amor elige para saciar la sed. Su poema «Diecinueve años» presenta un corte en los dos últimos versos, donde parece reunir-

[3] *Iuri M. Lotman: «Sobre el contenido y la estructura del concepto de "literatura artística"», en:* La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto, *Cátedra, Madrid, 1996, p. 164.*

se con el silencio que Concepción Bertone valora en el poema erótico. Pero es otro el silencio, como puede advertirse: «Hacer el amor en /hoteles/ autos/ bosques/ playas/ escaleras/ ascensores/ cuartos de familia/ cuartos de servicio/ galpones/ vestuarios/ baños/ autocines/ medios de transporte públicos/ esquinas/ salones/ plazas/ y estar callada a veces/ cuando los otros hablan». Los versos finales cumplen, justamente, con el acierto del poema que hizo disfrutar de la exuberante e intencional enumeración acumulativa, hasta el momento en que el silencio se levanta como un muro, como una coda, como una diferencia entre lo que el lenguaje dice y lo que el poema no puede decir.

Una modalidad para descubrir el erotismo en los lugares que ofrecen la complicidad del acto amoroso está en otro poema del mismo libro: «Estar en la barranca de los perros/ con miedo de ensuciarme/ un miedo que no contemplaba/ cuando el pasto era escenario/ de encuentros de amor/ que aún hoy se repiten/ en esta barranca gigantesca/ que mira hacia los plátanos/ y vive resguardada/ por los famosos gomeros de la ciudad».

Esta estrofa, que compone con otras el poema, despliega una evocación donde la primera persona vuelve la mirada hacia un pasado en que la naturaleza se reunía con la imaginación de la aún incipiente escritora, la que aventuraba otras escenas tras los árboles que le reclamaban himnos desconocidos: «Tenía extrañas visiones de los eucaliptos/ como formas milenarias/ que son parte del planeta/ y sentía una percepción de lo sagrado/ que hoy sería ecología» (p. 16).

En la caja de resonancia que constituye la carnalidad del cuerpo, muestra otro lado del erotismo, el del dolor por la pérdida del «padre esplendoroso». Las delicadas percepciones del ausente, como la poeta uruguaya Suleika Ibáñez en el bellísimo poema «Noche de cerveza»[4] (*Homenaje a Jean Genet*, Montevideo, 1989), revelan en imágenes la casa paterna, rincones, mobiliario, objetos cotidianos, y éstos se hacen cargo del silencio cuya presencia los abarca, en el desgarramiento de la falta: «Es un olor que ya no sentiremos/ Esa ráfaga que quedó impregnada/ en el fondo de un cajón/ o en la manija de una ventana» (p. 42).

Por momentos las voces de Fray Luis de León y de Jorge Manrique subyacen en el ritmo de los poemas de amor al padre, entrecruzándose con el motivo del *ubi sunt*, cuya marca semántica distingue especialmente el poemario de esta escritora, que puede resumir así la dimen-

[4] *Suleika Ibáñez: «Noche de cerveza», en:* Antología plural de la poesía uruguaya del siglo XX, *Seix Barral, Montevideo, 1996, p. 249.*

sión de su país, frente al espacio que hoy la convoca: «Para una mujer habituada al horizonte/ la estrategia vertical es siempre incomprensible/ Huyen de mí las calles paralelas/ y las voces son extrañas a mis oídos» (p. 43).

De la vecina orilla rioplatense, fecunda en voces poéticas femeninas que cantan al amor, una contribución sumamente original la constituyen los poemarios de Marosa Di Giorgio (1932-2004). Solicitada con frecuencia por la vida de la naturaleza, a la que despoja de ingenuidad como las argentinas Rosa Cedrón, Claudia Schvartz o Bárbara Belloc, Marosa Di Giorgio reúne el incentivo de las plantas y los animales en un extraño conjuro cuyo resultado es la convivencia del erotismo en todo lo que observa y describe con singular apelación al reino del *nonsense*, de la hipérbole y el transubstancialismo, como ha observado ya el crítico y poeta Carlos Pellegrino[5].

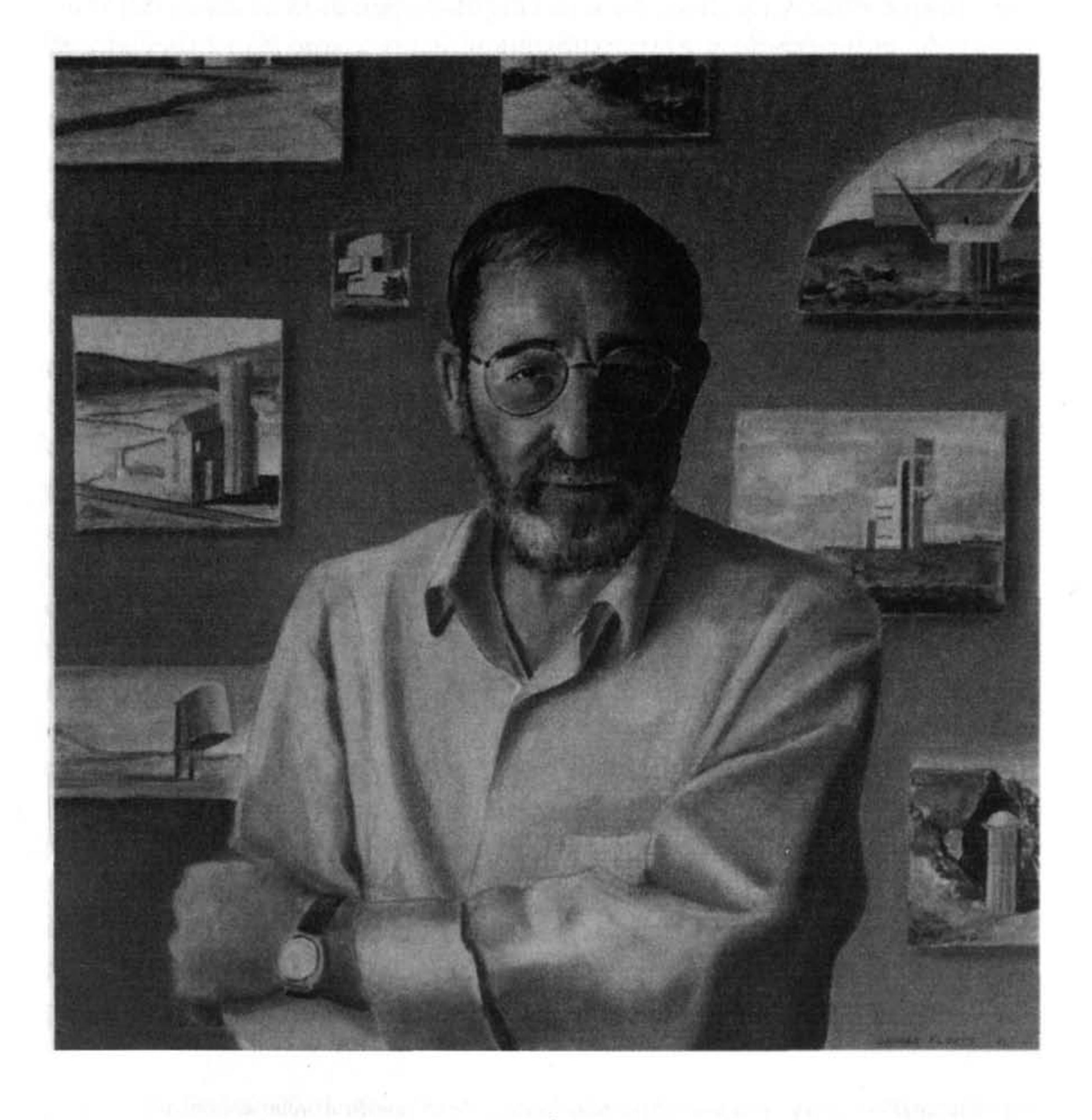
Leemos en el poema «El ángel» de su libro *Magnolia* (Marosa Di Giorgio, *Los papeles salvajes*, Arca, Montevideo, 1989, t. I., p. 132-134): «Mi ángel de los viñedos y de las rosas,/ ángel de la prima y de la hermana/ y de los abuelos, con sus finas ramas desplegadas,/ todas llenas de florecitas azules/ y de panales rojos,/ mi rosal y mi romero./ Huésped de los tulipanes y de las lámparas,/ mi camarada transparente,/ mi amado y mi amada,/ mi hombre de miel,/ y mi muchacha de la cintura cimbreante/ y el corazón de colmena.// Tú, mi blanco pastor,/ y yo, tu cordero,/ y así íbamos a las fiestas/ entre las campanas y las almendras.// El día de mis trece años,/ me enamoré de ti,/ ángel como mi madre,/ como mi hermana,/ como mi abuela,/ me enamoré de ti,/ de tus altas alas/ y de los piñones de tu corazón».

Todo poemario de esta escritora exhibe, como su compatriota Cristina Peri Rossi, o como las argentinas María del Carmen Colombo y Mercedes Roffé, el disfrute de la imaginación en alto grado de libertad asociativa, vecina de la infancia en el poderío de la palabra, a la que llega atraída por la lubricidad y el imperio del significante. Otros libros de relatos, manifiesta o voluntariamente eróticos (*Misales, Camino de las pedrerías*) pueden sumarse a los poemarios reunidos en *Poemas salvajes* (T. I y II) que han dado a la autora merecido reconocimiento.

Como conclusión, podríamos decir que en las escritoras mencionadas, y en tantas otras uruguayas y argentinas que no fue posible abordar aquí, el erotismo se observa en correlación con otros discursos,

[5] *Carlos Pellegrino: «Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea», en:* Revista Iberoamericana, *Nº 160-161, Jul.-Dic. 1992, V. LVIII, pp. 827-839.*

otros textos, otras pautas, presentes también en la cultura y en la sociedad rioplatense de los últimos años. Sin embargo, y aquí volvemos a Lotman, el poema o texto artístico, es un texto sobrecargado al máximo de significados, a lo que agregaríamos, especialmente sobrecargado por la propia y diversa singularidad de las poetas que tratan motivos tan arduos y complejos como el erotismo y el silencio.



Retrato de Álvaro Siza

Homoerotismo y literatura. Entrevista con Cristina Peri Rossi*

Reina Roffé

La publicación de *Los museos abandonados* (1974) en España, significó para Cristina Peri Rossi (Uruguay, 1941) un acto de reafirmación en la tierra de su exilio, que para esta escritora comienza en 1972, pocos meses antes de que se produjera el golpe militar en su país de origen.

Sin embargo, es en la década del sesenta cuando había dado a conocer sus primeros libros. Desde entonces hasta ahora su producción ha sido incesante. Sus poemas, cuentos y novelas llaman la atención de críticos y lectores por la variedad de técnicas que presentan y el contenido erótico y transgresor desplegado en muchos de ellos.

Tanto en su libro de cuentos *Los museos abandonados* como en *Desastres íntimos* (por los que circulan fetichistas, sadomasoquistas, travestidos, lesbianas, etc.), los ritos del cuerpo, las fantasías amorosas, la oscuridad del deseo, la ambigüedad y la pasión son temas emergentes desde una perspectiva que rompe con sus tópicos y se adentra en derroteros poco transitados, produciendo en el lector una intensa perturbación.

Esa perturbación la suscita el registro que alcanza el tratamiento de la diversidad en la obra de Peri Rossi. En *La nave de los locos*, su novela más alegórica, no sólo nos habla sobre el destino de una generación (la del sesenta y setenta), sino también, y muy especialmente, sobre la diferencia. Los hombres son extranjeros de las mujeres, los niños de los adultos, los jóvenes de los viejos, pero en todos ellos hay una necesidad de complementarse, lo que les permite establecer relaciones sentimentales o sexuales, negociar las diferencias, entender las opciones, aceptar *lo otro*.

Al mismo tiempo, sus personajes femeninos se caracterizan por ser sujetos de deseo o, al decir de Peri Rossi, «se sitúan, frente a Eros, del lado que tradicionalmente se adjudicaba al varón». Como Aída, de *So-*

* *Entrevista realizada en Barcelona, agosto 2004.*

litario de amor, y la joven modelo de su última novela publicada, *El amor es una droga dura*, viven sus impulsos eróticos con entera libertad, rehuyen relaciones estables y ataduras. Crean su propio territorio de deseo y lo fertilizan, sin culpas ni falsa moral, con el regocijo del sexo y la exaltación del goce.

—La literatura erótica, hasta entrados los años sesenta del siglo XX, ha sido de producción escasa en América Latina, y los textos escritos por mujeres muy excepcionales. ¿A qué se debe esto para ti?

—Es que en la literatura latinoamericana los cuerpos, en su carnal *fisicidad*, casi no existían. La carne solía ser una metáfora; era la influencia religiosa, la represión. La prohibición del cuerpo aparece con el judaísmo. En las religiones primitivas el sexo y la religión iban juntos. Todo lo religioso era, al mismo tiempo, sexual; existía esa armonía. Las divinidades eran representadas desnudas y con el sexo al descubierto, hipertrofiado, como esos enormes príapos de las culturas africanas y andinas, o esos sexos femeninos desplegados. Los votos eran sexuales, también. Acabo de ver una deliciosa exposición, *Eros primitivo*, donde las esculturas y las representaciones plásticas de las civilizaciones más antiguas de Oceanía, Africa y América coincidían en esta concepción de lo religioso y de lo sexual. Después vino el judaísmo y esto se rompe, se separa lo religioso de lo sexual.

—En tu obra, en cambio, hay una presencia notoria del cuerpo, especialmente del cuerpo femenino. Pienso, por ejemplo, en tu libro de cuentos Desastres íntimos *y en tu poemario* Estrategias del deseo, *donde aparecen mujeres que se erotizan, hacen el amor, se vuelven fetichistas.*

—Yo tiendo a recuperar la instancia religiosa de hacer el amor desde mi primer libro de poemas, *Evohé*, donde escribir, amar y orar son actividades que se mezclan y se juntan. Amar se convierte en un oficio, en el sentido de oficiar un rito, igual que escribir. Hay algo de religioso en las tres actividades. Muchos de mis poemas son eróticos, algo ausente en la poesía en castellano. En mi libro *Babel bárbara* escribí un poema al parto, como metáfora de la escritura, pero me parece muy significativo que sea uno de los pocos poemas sobre el parto de la literatura española, aunque posiblemente tampoco lo hay en otras lenguas, tal ha sido la ausencia de las incidencias del cuerpo femenino. En *Es-*

trategias del deseo hay varias referencias a la sangre menstrual. ¿Cómo es posible que todo esto no haya estado en la literatura o haya aparecido muy ocasionalmente? Porque la poesía la escribían hombres, y para ellos, el cuerpo femenino era una idealización: lo soñado o lo temido.

—¿Hay más erotismo en tu poesía que en tus relatos?

—Es posible, porque mis relatos suelen tener una dimensión psicológica, de conflictos o de análisis del mundo interior; en cambio, la poesía expresa emociones y sensaciones. Pero esta distinción es arbitraria, porque siempre es un yo el que siente, goza o sufre. Lo más característico de mi poesía erótica es la *fisicidad*, pero no hay ningún yo que no se asiente en un cuerpo. El cuerpo es la dimensión del yo, no podemos separarlos. Aún así, mi novela *Solitario de amor* es el texto más erótico que he escrito, siendo, al mismo tiempo, un análisis implacable de la alineación y del delirio amoroso. Creo que tuvo bastante influencia en la poesía y en la narrativa que se escribió en castellano en los últimos diez años.

—En el poema «Infierno, paraíso», de Estrategias del deseo, *dices: «No hay amor sin crueldad». ¿La crueldad estaría dada por la separación de los cuerpos?*

—Sí, a eso me refiero. *Estrategias del deseo* expresa el anhelo de fusión de los cuerpos; es decir, de dos yo que en el momento de éxtasis orgásmico alcanzan la metafísica, la trascendencia. Cuando se llega a esa fusión, cualquier mínimo acto individual es un símbolo de la temida separación, del regreso a la soledad del yo. La crueldad es ese regreso de dos que eran uno a dos que son dos: se siente como una herida. El primer síntoma de crueldad es cuando el otro consigue dormirse solo. La perfección amatoria se da cuando las dos personas se duermen al mismo tiempo, mirándose, y si alguna se mueve, la otra también lo hace, y cuando se abren los ojos, es al mismo tiempo. La separación, el desgarramiento empieza con el primer acto autónomo. Ya en *El Poema del Cid* se dice: «se separaron como la uña de la carne». En la fusión erótica hay una vía de acceso a la eternidad que trasciende el sexo por completo. En todo caso, como digo en uno de mis poemas, es un camino de ascesis.

—Ese poema, precisamente, se titula «De aquí a la eternidad», y dice: «Descubrir de pronto que Dios/ era una diosa/ última asce-

sis, / de aquí a la eternidad». ¿Es sólo en el amor-pasión donde es posible la metamorfosis, que una persona se convierta para otra en divinidad?

—Sí, porque en el amor que no es pasión esa fantasía, ese deseo no existe. No se tiende a la fusión, se respetan los límites del yo, se goza con la individualidad, no hay ganas de fusionarse con el otro, o son esporádicas. Los psicoanalistas lo consideran sano, porque sabemos que ellos tienen terror a la desestructuración del yo, no quieren hacerse cargo de un cliente que corra riesgos, son conservadores. Prefieren a un deprimido antes que a alguien que corre riesgos, pero sin riesgos no habríamos salido de las cavernas. En el amor pasional la fantasía es: me pierdo en el otro, lo devoro, me integro y me identifico.

—Hace unos años, hablando sobre la oscuridad y ambigüedad del deseo, me comentabas que no está bien visto devorar al otro, querer poseerlo hasta la muerte, conducirlo a la locura o a la esclavitud, pero que esos eran sentimientos dominantes en una relación pasional, porque el amor no está lleno sólo de buenos deseos.

—Así es, pero para no escandalizar a nadie, veamos el ejemplo de la maternidad. ¿Qué es una mujer embarazada? Una mujer que tiene a alguien adentro, ya se lo devoró. Yo siempre me acuerdo de una anécdota maravillosa de la psicoanalista Joyce MacDougall, que relata las fantasías que se hacen los niños acerca de las madres embarazadas. Cuenta que le dijo a su hijo de cinco años que pronto iba a nacer su hermanito, que ella lo tenía en la panza; espontáneamente, el niño le preguntó: ¿cuándo te lo tragaste? El niño, a su vez, le cuenta a un amigo: mi mamá tiene adentro a mi hermanito, y el otro le contesta: «¿Por qué no abre la boca para que lo mires?» En el imaginario y en la literatura más antigua, por ejemplo en la *Ilíada*, se dice devorar tanto al enemigo como al amante para incorporarlos. Ese es el sueño que alienta la relación pasional. Y a mí, como experiencia, me fascina. Muchas mujeres viven la maternidad como única relación de fusión de su vida, y expresan que allí está la plenitud. En la fusión no hay castración, es la fantasía o la realidad de fundirse con el ser amado. En las relaciones que no son pasionales hay una asunción de la castración; soy incompleta, el otro o la otra también lo es. Somos dos entidades que se ponen en juego, pero donde no hay ninguna fantasía de que juntos, pegados, se trascienda los límites del yo.

—A propósito de esto, en un momento de tu poema «Inseparables», dices: «Devolví al mundo lo que había devorado» y hablas de ese sentimiento de soledad que sobreviene cuando se separa carnalmente lo que se ha unido. Si no fuera por algún dato muy puntual que das, podría creerse que la separación de la que aquí hablas no es de una amante, sino de la madre.

—Claro, podría ser, porque resulta la misma cosa. La relación fetal, uterina, es lo que subyace en la fusión de los cuerpos.

—En el poema «Dar el alta» das cuenta, con mucha ironía, de la recuperación del yo. Puedes moverte por la ciudad con total independencia, sin extrañar desesperadamente a tu amante y sin añorar con dolor los lugares donde se amaban «hasta el escándalo y la fatiga», y concluyes diciendo: «En cualquier momento / la psico me da el alta». Aunque lo presentes como una bella locura, ¿el amor es para ti un factor de alienación, enloquece?

—Freud dice que el enamoramiento es una alienación transitoria, pero la biología moderna insiste en que se trata también de un proceso químico. Una bella locura... En la sociedad de consumo, la pasión inspira miedo. Hay temor a perder el control de sí mismo, a producir o rendir menos. Miedo al desorden amoroso. Por mi parte, estoy deseando perderme, porque no me parece que el mejor lugar para residir las veinticuatro horas del día sea mi yo. Agradezco aquello que me seduce, que me permite evadirme un rato; me parece una condena estar todo el tiempo agarrado del yo. Para mí la fantasía de paraíso está en la inmersión, en la fusión del yo que trastorna las nociones habituales de tiempo y de espacio. Sé que siempre se regresa, que siempre se vuelve. Imagino que los cautelosos temen no poder volver. Hay mujeres que me han dicho que no quieren orgasmos encadenados porque tienen miedo de la locura, de la pérdida de control. Nunca se ha dado el caso de alguien que no vuelva. Todas hemos vuelto, desgraciadamente. Sólo hay otra experiencia semejante, y es en el arte. Cuando voy a un museo me gustaría quedarme a vivir en él, porque allí están abolidas esas dos nociones. Hay un tiempo eterno y un espacio que puede estar en cualquier lado. Si no hay tiempo y espacio, no hay angustia.

—¿El amor-pasión es el único capaz de borrar la realidad totalmente, como ocurre en tu poema «Once de septiembre»?

—*El amor es una droga dura*: es el título de mi última novela. Desde el punto de vista biológico, el amor pasión es un cóctel de endorfinas que imprime al cerebro un altísimo voltaje. Lo que habría que descubrir es si algunas personas necesitamos ese cóctel con más frecuencia que otras, porque, de lo contrario, nos deprimimos. Sería, entonces, un sistema de defensa contra la depresión. Quizás quienes pueden vivir sin el amor-pasión tienen la suficiente serotonina como para no necesitarlo. Cuando los discípulos le preguntaron a Freud qué era el amor, contestó: «Preguntadle a los poetas»: en el estado de excitación cerebral de la pasión las imágenes, los símbolos, los colores, las formas, los sentidos adquieren una intensidad única. Los biólogos afirman que ese estado de sobreproducción de endorfinas no puede durar más que tres años, a lo sumo cinco -cuando la pareja no vive bajo el mismo techo-; le sucede la producción de feromonas, que son las drogas de la serenidad y de la felicidad, dos sensaciones de menor voltaje, a veces, casi imperceptibles. Pero los adictos a las emociones fuertes (adictos a las endorfinas) suelen experimentar, entonces, una especie de desilusión, un bajón equivalente al síndrome de abstinencia de cocaína. Este es el substrato químico del régimen literario del enamoramiento romántico. Ahora los biólogos dicen incluso que no puede durar ni siquiera tres años, pero yo creo que hay un componente ideológico muy importante en esta restricción de lo pasional: una sociedad muy productiva no puede permitirse este derroche hormonal; al fin y al cabo, el amor pasión sólo produce sentimientos y emociones, difíciles de controlar y sin cotización en el mercado. Cuando publiqué *El amor es una droga dura*, muchos críticos se inquietaron: la propuesta de un amor romántico, exaltado, en régimen de vida o muerte les pareció muy peligrosa. Sin embargo, la sociedad de consumo está dispuesta a vivir estresada por el trabajo, por la Bolsa, por la inseguridad ciudadana, por las hipotecas. La pasión romántica provoca estrés, pero la falta de pasión produce aburrimiento. La pasión no persigue la felicidad; es un fin en sí misma. La felicidad es un sentimiento mucho más débil.

—*Sin embargo, en el mejor de los casos, en esa instancia vive mucha gente.*

—Es una elección personal; hay mucha gente que dice que tiene gran facilidad para controlar sus emociones; posiblemente, si se aplicaran un medidor de emociones (ya los hay, pero no están a la venta), resultaría que sus emociones son muy débiles. Todos tenemos neuronas

y sistema nervioso, pero las sinapsis son diferentes, y diferente el nivel de sensibilidad. No es lo mismo controlar un motor de 400 caballos que uno de 40. En todo caso existe la posibilidad de que el amor romántico, pasional se transforme, luego de un tiempo, en una relación más relajada, menos intensa y menos independiente; a algunos les parecerá una bendición, y otros lo vivirán como una pérdida, como una desilusión. En todo caso, a los efectos de la supervivencia de la especie, la pasión romántica no es necesaria; es un obstáculo para la crianza de los hijos, el trabajo y la vida social, lo perturba todo.

—Aunque tu escritura, por la producción que tienes, parece imperturbable a las distracciones de la pasión.

—Para mí la escritura forma parte de la pasión; escribo en estado libidinal hasta los artículos periodísticos. No distingo entre la energía amorosa y la artística; nacen del mismo lugar. Escritura, amor y juego para mí son la misma cosa; en todo caso, lo importante es la concentración, la intensidad que tienen las tres. Actividades llevadas al límite. Estoy de acuerdo con Antonio Machado, que dijo que la inteligencia no escribía buenos versos. Pero cuando tengo que elegir, y eso, por suerte, no ocurre muchas veces, elijo la pasión amorosa. Sé que será un enorme estímulo para escribir, por lo tanto, no pierdo nada. Y si perdiera algo, no me importaría. Si me ofrecieran el Premio Nobel o una noche más de amor, elegiría una noche más, pero quizás es porque ya no soy tan joven, y como Fausto, anhelo la oportunidad de decir: «Detente, instante, eres tan bello».

—En tu cuento «La destrucción o el amor», del libro Desastres íntimos, *recuerdo que te refieres a la cita amorosa como una de las cosas más importantes del mundo y te preguntas, jocosamente, cómo es posible que no den un día de asueto por algo de tanta relevancia.*

—Yo creo que la gente se hace adicta al trabajo porque no está enamorada, o porque le teme al desorden amoroso; es la tesis de mi novela *Solitario de amor.* El amor romántico necesita ocio, tiempo, dedicación. Si trabajamos doce horas al día, más los desplazamientos, sólo en la etapa de producción intensa de endorfinas podemos enamorarnos. Entonces, se forma un círculo muy perverso: no se enamoran porque trabajan mucho, pero trabajan mucho porque no están enamorados. Ni los ricos saben ser ricos: viven como los pobres, es decir, trabajando,

preocupados, estresados. En *Estrategias del deseo* cité el título del libro de Caballero Bonald: *Somos el tiempo que nos queda*. La vida es tiempo. El mayor tributo que le podemos hacer a quien amamos es nuestra disponibilidad, es regalarle nuestro tiempo, que es vida. Cuando estoy enamorada, ni siquiera leo el periódico, ni escucho la radio, ni miro la televisión: qué me importa el mundo, ni las noticias, si en la fusión amorosa encuentro, justamente, todo el mundo. Hasta me parece poco elegante, poco cortés, en el sentido amoroso del término, perder el tiempo leyendo el diario. El amor romántico impregna lo cotidiano de tal aura de excepcionalidad que el mundo exterior parece superfluo, inhabitable. No se trata de hacer cosas insólitas, sino justamente de convertir lo habitual en diferente, insólito, y eso lo consigue la pasión, la fusión. Cuando no existe, la vida es más pálida. Menos estresante, pero también menos intensa. La mayoría de las personas trabajan más de ocho horas, además hacen un curso de inglés y van al gimnasio, entonces, ¿qué tiempo le regalan al otro? El de dormir en la misma cama, cada uno mirando hacia lados diferentes.

—¿Y pese a tu capacidad pasional, el fruto de tu deseo, como subrayas en el poema «Noche en D. Mer», está «perpetuamente insatisfecho»?

—El estado de pasión no se puede alargar voluntariamente. Yo sé cultivarlo, pero no depende de mi voluntad prolongarlo en la pareja. Porque hay gente que no lo aguanta, gente muy disciplinada que está convencida de que el placer no es productivo, porque lo único que produce es placer; ciertamente, no lo es en términos materiales: no da dinero, no da fama. ¿Cuántos suscribirían una declaración como la mía: entre el Nobel y una noche más, prefiero una noche más? Bueno, cuando no estoy apasionada yo también optaría por el Nobel. Perpetuamente insatisfecho es lo correcto. De lo contrario, sería la muerte del deseo.

—En varios de tus cuentos, pero especialmente en tu poesía del último período, ya sin ningún tipo de ocultación, abordas relaciones homoeróticas entre mujeres.

—Efectivamente, y cuando leo esos poemas o esos cuentos en público no advierto un gran malestar, porque los leo con naturalidad. La naturalidad obliga al interlocutor a corresponderte con naturalidad. Siempre hay excepciones, claro. Recuerdo una vez, en Pittsbourgh, leí

varios poemas homoeróticos; entre el público había una profesora de literatura latinoamericana de la universidad de San Sebastián, del País Vasco. Los poemas fueron muy aplaudidos, con entusiasmo. Ella se acercó a mí, y con gran ironía, me dijo: «Son tan buenos que casi me convencen». Se equivocó. No escribo poemas homoeróticos para hacer publicidad o proselitismo, sino con la misma naturalidad que puedo escribir uno heterosexual. La poesía no tiene sexo; tiene emociones y sentimientos.

—*¿Esos poemas homoeróticos forman parte de tu autobiografía, consignan tu experiencia pasional?*

—En *Estrategias del deseo* hay poemas eróticos; algunos, homoeróticos, otros, no. Todos son biográficos, en la medida en que lo imaginario forma parte de mi yo. Mis fantasías también forman parte de mi psiquismo, y el psiquismo de un escritor no tiene o no debería tener una identidad sexual única, reduccionista. Yo tengo una capacidad tan grande de empatía que me puedo poner en la piel de cualquier persona, del mayor criminal o de la santa más ascética.

—*En aquel cuento tuyo, «Fetichistas S.A», la fetichista es una mujer. Haces posible algo que se le endilgaba preferentemente a los hombres. Es un tema que te persigue, ya que vuelves a reincidir en él con el poema «Fetiche».*

—El fetichismo es una de las «perversiones» que más me apasionan, desde el punto de vista psicológico y como observadora. Generalmente, se le atribuye a los hombres, como bien dices. Por varios motivos. En primer lugar, la mujer casi nunca se ve a sí misma como sujeto deseante, puede expresar que ama la belleza de alguien, pero no dice qué parte de esa belleza adora. Desde el punto de vista de la especie, está justificada, porque lo que necesita una paridora es un hombre con buenos genes, no un bellezón. En segundo lugar, porque lo que estimula a la mujer es sentirse objeto de deseo, más que como sujeto deseante. Pero la evolución de la mujer, su independencia de la biología como destino ha cambiado mucho las cosas; ahora nos encontramos con mujeres que eligen a sus hombres o a sus mujeres desde el papel deseante. Un ejemplo mediático es Estefanía, la princesa de Mónaco. Entonces, una mujer deseante puede ser tan fetichista como un hombre. Para mí el deseo fetichista es una forma de adoración, tiene un carácter

casi sagrado. Hay pocas cosas sagradas en la sociedad de consumo; una es la poesía, la otra, el amor romántico. También son fetichistas los coleccionistas, y a mí me producen muchísima simpatía. Yo misma he coleccionado un montón de cosas en mi vida, desde sellos a maquetas de barco, desde caleidoscopios a dinosaurios en miniatura.

—En el poema da la impresión de que todas las partes del cuerpo de la mujer son objeto de fetichismo para ti.

—Porque se puede, a través de una parte, o de cada una de las partes, amar a todo el objeto. En el cuento «Fetichistas S.A.» la protagonista del relato ponía en tela de juicio la definición tradicional de que la parte representa el todo; ella dice: la parte es el todo. Después añade que, incluso, se puede fetichizar cada parte.

—Hay otro tema recurrente, la cuestión de la extranjería, que está en algunas de tus novelas, especialmente en La nave de los locos, *y reaparece en otro de tus poemas recientes, titulado, precisamente, «Extranjería». Estás en un bar gay, «entre falsos pelirrojos / y lesbianas sin pareja» y ahí también te sientes extranjera.*

—Sí, porque las clasificaciones heterosexual y homosexual son reduccionistas. Hay mil maneras de ser hetero y mil de ser homo. Prefiero hablar de cuáles son las características subjetivas de mi deseo. Es una expresión que me gusta más. Es decir, ¿qué deber tener alguien, como característica, para ser deseado por mí? Evidentemente, cuerpo de mujer, pero no todos los cuerpos de mujer me producen deseo. Hay gente que no entra en la categoría de homosexual ni de heterosexual, porque durante un período muy largo de su vida ha sido una cosa y después otra, y después ha vuelto a la primera. Entonces, ¿cómo clasificamos, por cantidad de tiempo, por intensidad? En este momento, por muchos motivos, yo he asumido mi homosexualidad como una actitud política, pero no porque esté de acuerdo con las clasificaciones. El deseo es polivalente y creo, además, que es mejor no preguntarle a nadie qué tiene o a quién tiene en la cabeza cuando está haciendo el amor; mejor que se lo guarde, que sea su secreto. En todo caso, la identidad sexual me parece múltiple.

—En otra conversación me decías, justamente, que pensabas como Freud que todos nacemos bisexuales.

—Sí, incluso añadiría que me gusta mucho el mito platónico de que había tres sexos, masculino, femenino y los que tenían ambos; como estos últimos eran más completos y más felices, hubo una conspiración para matarlos, y por eso sólo quedan algunos eslabones perdidos. Me gusta como leyenda, más allá de su posible autenticidad. Cuando era joven, y empecé a definirme como homosexual, los heterosexuales me decían: te pierdes el cincuenta por ciento de la humanidad. Sí, pero ellos también, cosa que no se planteaban. No hay heterosexualidad; hay heterosexualidades, y no hay homosexualidad, hay homosexualidades, y a veces, se impregnan, se relacionan. No siempre la homosexualidad es una opción; para algunos, es su destino. En ciertos casos habrá elección y en otros no. Además, hay que distinguir entre sexualidad y erotismo. Sexualidad tienen todos los animales; mi perra tiene sexualidad, igual que los canarios y las chimpancés. Pero el erotismo es una creación humana, como el arte. El erotismo es a la sexualidad lo mismo que el bel canto al grito.

—En tus primeros libros, y esto alguna vez lo conversamos, cuando hablabas de la pasión amorosa, cuando manifestabas sentimientos poderosos hacia otra mujer, fuiste muy reacia a utilizar el yo femenino. ¿Por miedo?

—Ciertas emociones no son propiedad exclusiva de las comunidades homosexuales. En los poemas titulados «De aquí a la eternidad», que aparecen en *Estrategias del deseo*, da lo mismo que sean dos mujeres o un hombre y una mujer, la relación de fusión existe tanto en unos como en otros, aunque es verdad que la semejanza aparente del cuerpo puede propiciar un poco más, quizá, las relaciones de fusión, pero tampoco estoy muy segura de que la apariencia del cuerpo indique algo, creo que todo es más fluido y más fantasmagórico en la pasión. Por eso es que yo inicié *Fantasías eróticas*, mi libro de ensayo, con una pareja en un bar de ambiente en una noche de Navidad, en que ella estaba vestida absolutamente como una mujer *vamp*, hermosísima, y la otra mujer estaba vestida como un caballero romántico, de negro; los personajes estaban muy actuados. La pregunta es: ¿por qué una mujer quiere hacer el amor, no con un hombre real, sino con alguien que simula ser un hombre? Porque le gusta la simulación. Además, insisto, los datos del cuerpo del otro a veces tienen poco que ver con lo que una tiene en la cabeza. No hay una sincronía total entre una cosa y la otra. Menos mal, porque me parece horroroso tener una identidad mo-

nolítica. Pero creo que tu pregunta es mucho más concreta. La homosexualidad ha estado tan reprimida y condenada que condenaba a una escritora que la asumiera públicamente a la marginación. Durante muchísimos años, sólo Safo y Virginia Woolf eran citadas como escritoras homoeróticas, y las dos, además, se suicidaron. Asumir públicamente la homosexualidad es una forma de suicidio literario: la sociedad no va a premiar esta elección. Muchas veces he recibido elogios por mi presunta «valentía», lo cual indica hasta qué punto sigue existiendo la represión. Conozco a muchas escritoras y editoras lesbianas que jamás lo dirían en público, por temor a las consecuencias. Sin embargo, creo que políticamente es necesario asumirlo, porque las generaciones jóvenes necesitan referentes, modelos, tienen que identificarse con alguien más que con Safo o con Virginia Woolf. A mí me molestan mucho las identificaciones, las padezco como un tormento, pero refuerzan, dan seguridad, estimulan. Sé perfectamente lo que me he jugado.

—¿Se puede separar el erotismo de las emociones?

—No, cuando se separa es pornografía. A veces miro alguna película pornográfica y me parece irreal, precisamente porque no hay una sola emoción. Eso sí que es pura fantasía. Creo que si tuvieran argumento, emociones, sentimientos, no podríamos soportar su brutalidad. Hace poco vi una película psicológica, *Secretary*, sobre sadomasoquismo; es una comedia, sería completamente inaguantable como drama, por su tensión, su intensidad emocional. Está hecha de tal manera que mientras veo la comedia que se desarrolla, me imagino el drama verdadero que hay detrás. Muchas veces tenemos que tratar con humor las cosas más terribles de la vida, para poder relativizarlas y soportarlas.

—En tu cuento «La semana más maravillosa de nuestras vidas», la narradora aseguraba que la atracción física es la parte más importante del amor.

—Me parece una estupidez afirmar que lo físico, lo sensorial no es importante en el amor. Caramba, si lo característico de una relación es que se hace el amor, salvo que haya algún impedimento. La atracción física suele estar desvalorizada porque no es funcional para la formación de la familia; sin embargo, hasta las mejores familias empezaron, a veces, con una fuerte atracción carnal. ¿Por qué renunciar a los men-

sajes inconscientes que nos dan los olores, el tacto, el tono de voz, una caricia, una mirada? En uno de mis poemas anteriores, del libro *Otra vez Eros*, digo: «Mis vísceras aman / sin preguntarse qué es el amor.»

—Y las mujeres, ¿pueden hacer el amor con alguien que no le interesa como persona? Porque también se dice que, a diferencia de los hombres, en las mujeres priman los sentimientos, te tiene que gustar mucho alguien, por su manera de ser, para que te atraiga físicamente.

—Hacemos el amor con la fantasía que se tiene del otro. Yo no sé si se puede hacer el amor cuando se conoce bien al otro; en todo caso, habrá sexo, pero difícilmente erotismo. En *Estrategias del deseo*, hay un poema que ilustra bien lo que quiero decir. El poema empieza diciendo que nunca he amado las almas, ni sus mezquindades ni sus egolatrías, pero he amado, en cambio, los cuerpos con gran generosidad, porque me es mucho más fácil amar una mirada estrábica que la mezquindad, es más fácil amar un vientre hinchado que el egoísmo. Y digo que, aún sabiendo que no eran bellos esos cuerpos, mi amor los enalteció, pero que no puedo enaltecer la avaricia. Hay personas con las que me entiendo, hasta me gusta su manera de ser, y no por ello me excitan eróticamente. El sexo está en el inconsciente, por eso la razón no es el instrumento adecuado para dirigir nuestras elecciones eróticas. Cuando me atrae alguien, no me pregunto si le gusta la misma música que a mí; escucho música a solas o consigo seducir a quien me gusta eróticamente para que en la embriaguez erótica le guste esa música. Lo que pone en juego la pasión es el inconsciente, lo que uno proyecta. Para que una relación funcione tiene que haber una proyección mutua y lo que proyectas no necesariamente son cosas buenas. A mí me perseguía, desde chica, la película *«El ángel azul»...*

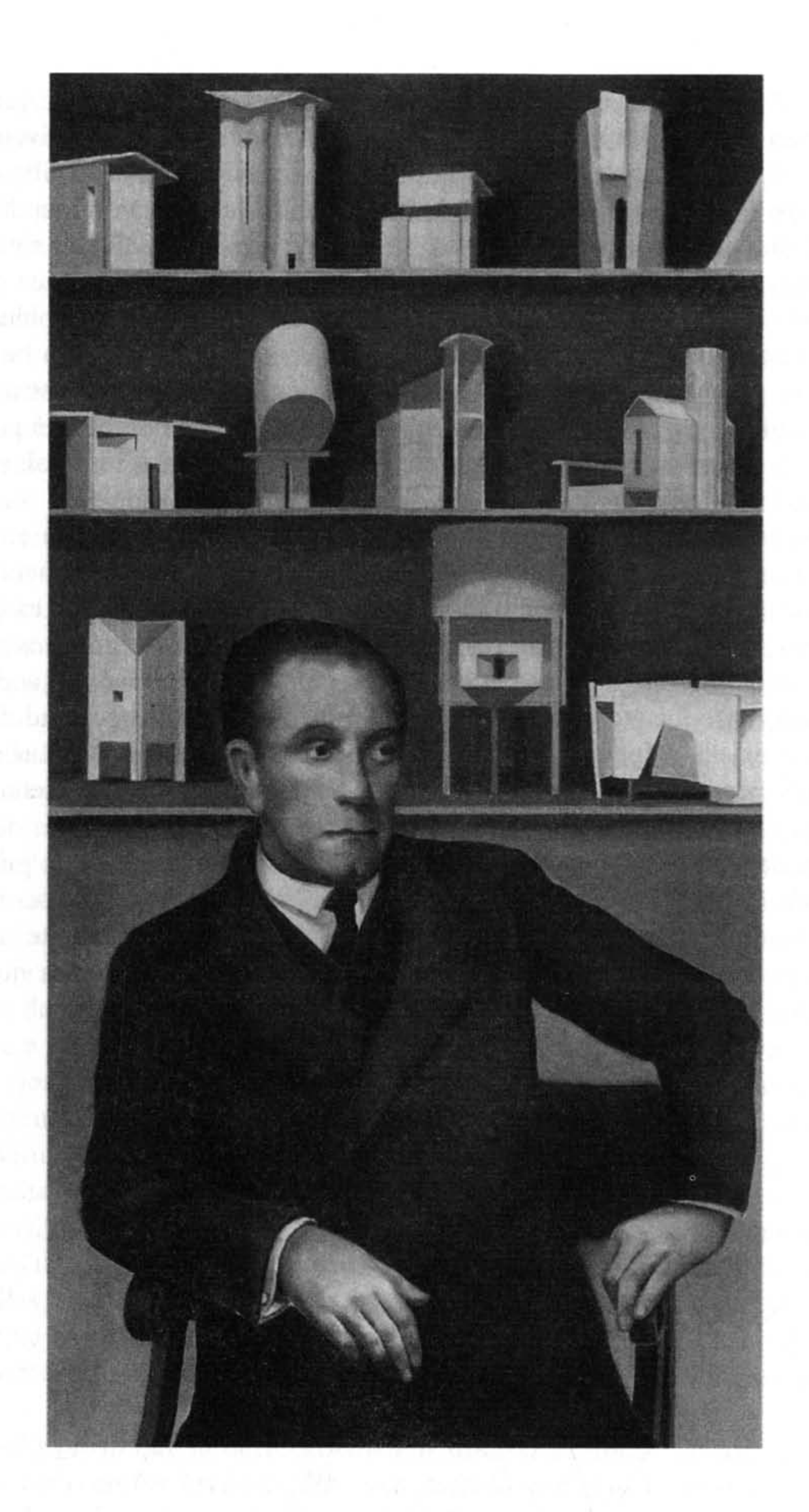
—Recordaré que se trata de un film alemán de 1930, dirigido por Josef von Sternberg, con una Marlene Dietrich joven y corpulenta, todavía sin los refinamientos de Hollywood, basado en la novela Professor Unrath *de Heinrich Mann. La Dietrich representa a una artista de cabaret que seduce a un viejo profesor de inglés y literatura, y lo arrastra a la destrucción y a la muerte.*

—Así es. Yo vi esta película cuando era muy chica, no había tenido relaciones sexuales con nadie, por supuesto, pero me pareció fascinante el tema: un viejo profesor sabio pierde los papeles y queda totalmente

seducido por una cabaretista ignorante, pero guapísima. Quedé tan impresionada que me planteé toda la problemática freudeana entre la cultura y el instinto, sin saber, siquiera, que existía Freud. Comprendí, súbitamente, y de una manera emocional –el cine era, entonces, un suministrador de emociones y sentimientos tan importante como la literatura– que la cultura puede ceder ante el instinto, y que el instinto triunfa sobre cualquier otra pulsión. Algo semejante al drama vital y mortal de Pasolini, que también estaba preocupado por este antagonismo, que el catolicismo planteó de manera dramática: el cuerpo y el espíritu. Hace poco, una directora de cine catalana me dijo lo mismo: que la perseguía *El ángel azul.* Me siento como el viejo profesor, me comentó. Yo le dije que a mí me pasaba algo semejante, temía convertirme en el viejo profesor. Tiempo después, la encontré en una fiesta. Pasó a mi lado y me dio la solución. Me dijo: Marlene Dietrich eres tú. Respiré, aliviada. ¿por qué me tengo que identificar yo con el viejo profesor? Puedo colocarme en el otro papel, en el sádico, no en el de víctima, y superar mi tendencia a identificarme con las víctimas, tendencia muy femenina, pese al mito de la *femme fatale.* En la historia real de lo géneros (no en la literaria) hubo muchos más hombres fatales que mujeres. En una relación profunda lo que está en juego con el otro es el inconsciente; por eso es más fácil que se exprese a través del tacto, de los sentidos, de la intimidad que a través de la razón. Los lazos profundos de una relación son impronunciables, son el secreto de cada uno. Una vez le pregunté a una mujer que me amaba cuál era la atracción, y me respondió: es un lazo oscuro y profundo. Me dio, sin saberlo, la definición del inconsciente. Oscuro y profundo, y ya está. ¿Qué le iba a preguntar, si le gustaban las mismas películas que a mí? Si además nos gustan las mismas películas, mejor. Por eso las relaciones combinadas por el ordenador son un fracaso. En primer lugar, porque los items del ordenador son todos racionales, es el tipo de pareja que se formaba en el siglo XIX a partir de los intereses: título nobiliario por fortuna, ascenso social por juventud y belleza. Pero los seres humanos somos una especie más evolucionada que las ratas porque, a diferencia de ellas, sentimos y hacemos cosas distintas, evolucionamos porque no siempre todos hacemos lo mismo. Las especies donde todos los individuos hacen lo mismo, como las hormigas o las abejas, no evolucionan.

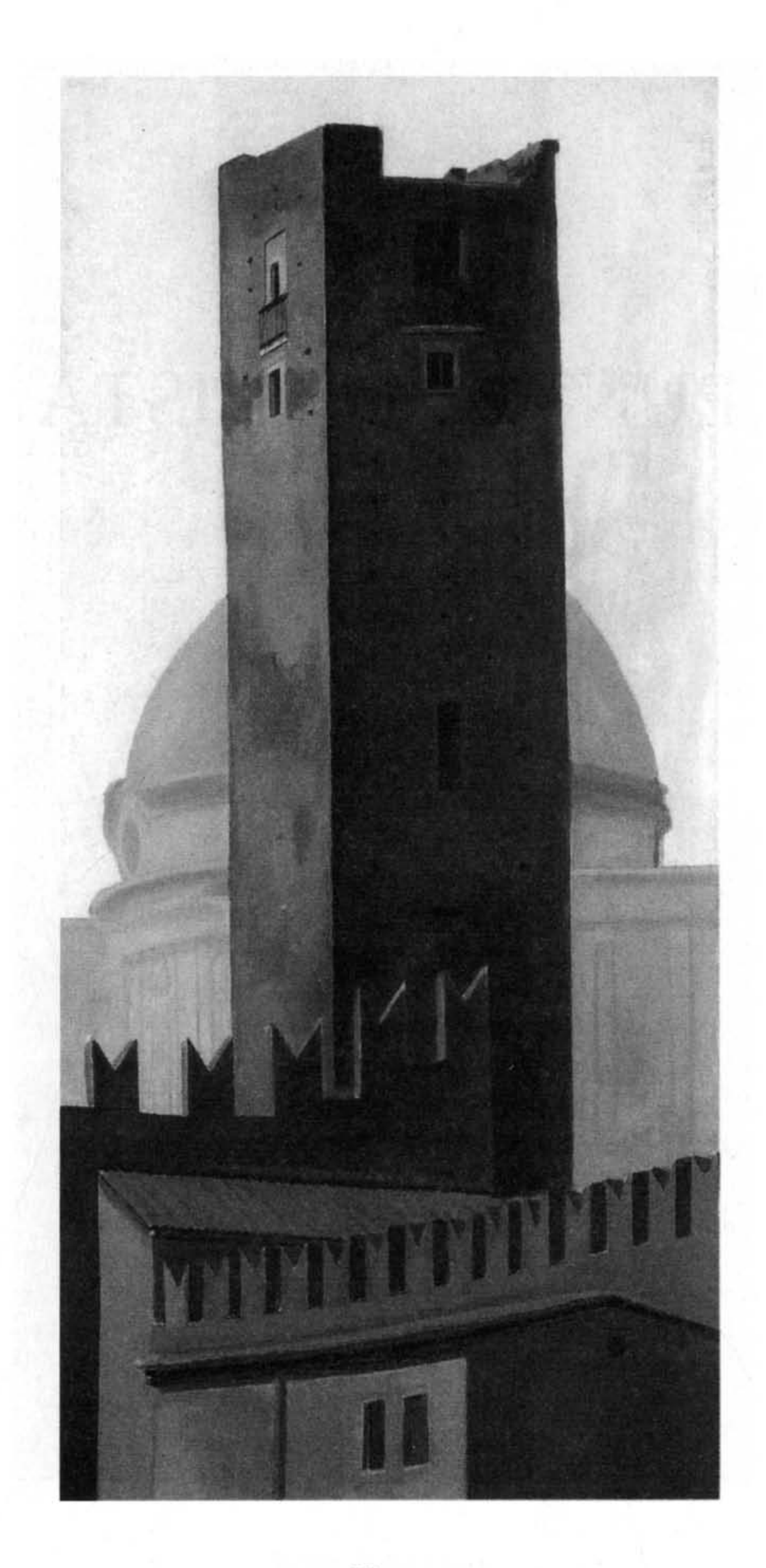
—Es obvio que el deseo conduce a saltarse el límite, ya sea en las fantasías o en los hechos. ¿Hay una pulsión que clama, como la canción, devórame otra vez?

—Si tuvo tanto éxito aquella canción, «Devórame otra vez», que la ponían en todas las discotecas, es porque se trata de un deseo universal, pero destinado a no llevarse a la práctica. Cuando escribí mi libro de ensayo *Fantasías eróticas* partí de la definición ya clásica de Freud: las fantasías son deseos irrealizables, su ámbito no es la realidad, sino el sueño o el arte. Deseos prohibidos por el pacto social o por la ética personal. Hay ciertas cosas que se pueden ver y aceptar en una pintura, pero no en la realidad. Por ejemplo, la violencia de género. Yo he luchado y continúo luchando continuamente contra la violencia sexista; sin embargo, puedo verla en un cuadro o leerla en un relato, siempre y cuando no se trate de un panegírico. El arte no es moral o inmoral; sólo los actos admiten este juicio. *Las flores del mal*, de Baudelaire, fue un libro prohibido por la censura, pero los lectores lo convirtieron en un libro emblemático de una nueva sensibilidad y una nueva manera de sentir las morales. La literatura no es un acto, no es la realidad, es literatura. Puedo leer una historia de sadomasoquismo y entender los mecanismos psicológicos que la provocan, pero en la realidad, no acepto el sadomasoquismo, procuro vivir una relación y en una sociedad donde no exista. Supongo que hay cantidad de hombres que sueñan que tienen penes de tres metros e imagino que hay mujeres que sueñan o fantasean que tiene tres vaginas, pero esto queda en el terreno de la fantasía, son deseos que se expresan a través del lenguaje, de la pintura, de la literatura y del cine, pero el canibalismo, devórame, es una pulsión que, por supuesto, tiene límite: el pacto social. El límite nace del amor; yo jamás le haría daño voluntariamente a alguien a quien quiero. Uno cuida aquello que ama, precisamente porque lo ama.



Retrato de Adolf Loos

PUNTOS DE VISTA



Mantua

Correspondencia[1]

Friedrich Schiller y Johann Wolfgang von Goethe

A Goethe

Jena, 23 de agosto de 1794

Ayer me hicieron llegar la agradable noticia de que usted había regresado de su viaje. Así que albergamos de nuevo la esperanza de que quizás podamos verle pronto entre nosotros, lo cual por mi parte deseo con vivacidad. Las últimas conversaciones con usted han puesto en movimiento todo el conjunto de mis ideas, pues se centraron sobre unos asuntos que me han ocupado intensamente desde hace algunos años. Sobre algo en lo que no he podido siquiera ponerme de acuerdo conmigo mismo, la intuición de su espíritu (pues así debo referirme a la total impresión que han causado sus ideas sobre mí) ha encendido una luz inesperada. Me faltaba el objeto, el cuerpo, en muchas ideas especulativas, y usted me puso sobre esa pista. Su mirada observadora, que tan silenciosa y pura se fija sobre las cosas, no corre nunca el peligro de descaminarse en el que tan fácilmente se pierden tanto la especulación como la imaginación, arbitraria y sólo obediente a sí misma. En su recta intuición está, todo y en cabal integridad, lo que el análisis busca con esfuerzo, y sólo porque en usted reside eso como una totalidad, su propio reino se le esconde pues, por desgracia, sólo sabemos aquello que analizamos. Por eso, espíritus como el suyo casi nunca saben lo muy atosigados que están y qué poca razón tienen para fiarse de la filosofía, que únicamente puede aprender de ellos. La filosofía puede tan sólo analizar lo que le es dado, pero el dar no es en sí mismo asunto de los analíticos, sino del genio, el cual, bajo la oscura pero segura influencia de la razón pura, nos liga a leyes objetivas.

[1] *Traducimos a partir de la siguiente edición:* Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. *Emil Staiger (ed.) Frankfurt, Insel Taschenbuch, 1995, 1085 pp. Esta se basa en la tercera edición (1987) de las cartas en dos tomos, editados así desde 1977. Este año se cumple el bicentenario de la muerte de Schiller (1759-1805). Sirva este diálogo con su gran contemporáneo Goethe, como homenaje a su memoria.*

Desde hace largo tiempo, si bien desde bastante distancia, he sido espectador del recorrido de su espíritu y he observado siempre con renovada admiración el camino que usted se ha trazado. Usted busca lo necesario de la naturaleza, pero lo busca del modo más difícil, del cual se guarda todo carácter de débil vigor. Usted reúne toda la naturaleza para recibir luz sobre lo singular; en la totalidad de los modos de sus fenómenos busca usted la razón explicativa del individuo. A partir de la organización más sencilla asciende usted paso a paso hasta la más desarrollada, para, finalmente, erigir genéticamente, con los materiales de todo el edifico de la naturaleza, a la más desarrollada de todas ellas: el ser humano. Debido a que usted lo recrea según el modelo de la naturaleza, procura adentrarse en su técnica escondida. Una idea grande y verdaderamente digna de un héroe que muestra suficientemente hasta qué punto su espíritu mantiene unida la rica totalidad de sus representaciones en una bella unidad. Usted no puede haber albergado alguna vez la esperanza de que su vida pudiera ser suficiente para un objetivo así, pero el mero haber seguido ese camino es más valioso que el haber terminado cualquier otro –y usted ha elegido, como Aquiles en la Ilíada entre Ptía[2] y la inmortalidad. Si hubiese nacido usted como griego o tan sólo como italiano y ya desde la cuna se hubiese rodeado de una selecta naturaleza y de un arte idealizante, entonces su camino se hubiese acortado hasta el infinito, quizás hubiera sido completamente superfluo. Ya desde la primera contemplación de las cosas hubiese recogido la forma de lo necesario, y con sus primeras experiencias se hubiese desarrollado ese gran estilo en usted. Ahora bien, dado que usted ha nacido como alemán, que su espíritu griego ha sido arrojado a esta creación nórdica, no le queda otra elección que la de, o bien llegar a ser un artista nórdico o bien sustituir, con ayuda de su capacidad de pensar, lo que la realidad le niega a su imaginación y así, en cierto modo, dar a luz una Grecia desde sí mismo y hacerlo de un modo racional. En aquellas épocas de la vida en las que el alma construye su interioridad a partir del mundo exterior, cercada por formas deficientes, ya adoptó usted una naturaleza salvaje y nórdica cuando su victorioso genio, pensando su material, descubrió esta carencia desde lo interior y, desde fuera, se cercioró a través del conocimiento de la naturaleza griega. Ahora debe usted corregir esa mala naturaleza que fuerza su imaginación según el mejor modelo creado por su genio ilustrado, lo

[2] *Ciudad de Tesalia, patria de Aquiles, que en la* Ilíada *significa la vida tranquila y cómoda pero sin honor. [N. del T.]*

cual no puede tener lugar de otro modo que mediante conceptos rectores. Pero esta dirección lógica, que el espíritu está obligado a tomar por la reflexión, no se lleva bien con lo estético, que es lo que él emplea para dar forma. De modo que usted tiene un trabajo más, pues así como procedió desde la intuición hacia la abstracción ahora debe hacer el camino de regreso: transformar los conceptos en intuiciones y transformar los pensamientos en sentimientos, pues sólo mediante un proceso así puede crear el genio.

Más o menos así juzgo el curso de su pensamiento y, si estoy o no en lo correcto es algo que sólo usted puede saber mejor. Pero lo que usted puede saber peor (porque el genio es siempre para sí mismo el mayor misterio) es la hermosa conformidad de su instinto filosófico con los más puros resultados de la razón especulativa. Incluso en un primer vistazo parece que no pudiera haber mayores oposiciones que la del espíritu especulativo, que parte de la unidad, y del espíritu intuitivo, que parte de la diversidad. Si el primero busca con sentido casto y fiel la experiencia, y el último busca también con capacidad de pensar libre e independiente la ley, entonces no puede no suceder que ambos se encuentren a mitad de camino. En verdad, el espíritu intuitivo se ocupa exclusivamente de los individuos, mientras que el especulativo lo hace sólo de los géneros. Ahora bien, si el espíritu intuitivo es genial y busca en lo empírico el carácter de necesidad, siempre producirá individuos pero con el carácter del género; y si el espíritu especulativo es genial y no pierde la experiencia mientras se eleva sobre ella, entonces producirá siempre sólo géneros, pero con la posibilidad de la vida y con una fundada relación con objetos reales.

Pero me doy cuenta de que en lugar de una carta le estoy escribiendo un tratado –disculpe usted el vivo interés con el que me ha llenado este asunto– y en caso de que no pueda reconocer su imagen en este espejo, le ruego encarecidamente que por ello no lo rehuya.

He leído con gran interés el pequeño escrito de Moritz que el señor von Humboldt le pidió por unos días, a quien debo agradecer también unos muy importantes consejos. Es una verdadera alegría dar cuenta clara de un modo de proceder instintivo –el cual puede inducirnos a error con suma facilidad– y así corregir sentimientos mediante leyes. Al seguir las ideas de Moritz, si se ve poco a poco, en la anarquía del lenguaje, que va viniendo un orden muy bello y, con tal motivo, se descubre en seguida la carencia y el límite de nuestro lenguaje, entonces se experimenta también su fuerza y se sabe en ese momento cómo y para qué es necesario.

El producto de Diderot, especialmente la primera parte, es muy ameno y para un asunto de ese talante incluso tratado con una justa y edificante decencia. También le pido permiso para poder conservar este escrito todavía unos días más.

Sería realmente bueno que se pudiera poner en circulación cuanto antes el nuevo periódico, y puesto que quizá le gustase abrir el primer ejemplar, me tomo la libertad de preguntarle si no quisiera permitir que se publicase poco a poco en él su novela[3]. En caso de que la estimase adecuada para nuestro periódico y cuán pronto, me haría una gran favor comunicándomelo cuando tenga a bien.

Mis amigos así como mi esposa se despiden con sus mejores recuerdos, y yo le saludo con gran estima.

Su obediente servidor,
F. Schiller

A Schiller.

Ettersburg, 27 de agosto de 1794

No hubiera podido recibir mejor regalo para mi cumpleaños, que tendrá lugar esta semana, que su carta en la que, con amistosa mano, traza usted la totalidad de mi existencia y me anima con su simpatía a un uso diligente y vivaz de mis capacidades.

El puro disfrute y el verdadero aprovechamiento sólo pueden ser recíprocos, y me alegro de revelarle con tal motivo lo que me ha aportado la conversación con usted, cómo cuento como una época el tiempo transcurrido desde aquellos días, y lo muy satisfecho que estoy de haber continuado mi camino sin especiales estímulos, pues ahora parece como si ambos, tras un encuentro tan insospechado, debiéramos seguir caminando juntos. Siempre he sabido apreciar la honesta y por eso rara seriedad que se muestra en todo lo que usted ha escrito y hecho, y por ello debo desde ahora establecer la pretensión de llegar a ser conocido por usted mismo con el curso de su espíritu, especialmente en lo tocante a los últimos años. Si hemos aclarado

[3] *Se refiere a la novela* Wilhelm Meisters Lehrjahre, *de la que Goethe se ocupó de nuevo en 1794 después de un largo interregno y que esperaba terminar en cuanto pudiera. [N. del T.]*

recíprocamente los puntos a los que hemos ido a parar en el presente, tanto más ininterrumpidamente podremos llegar a trabajar en común.

Todo lo que está en y dentro de mí se lo comunicaré con alegría. Puesto que siento muy vivamente que mi empresa excede con mucho la medida de las capacidades humanas y su duración terrenal, deseo poder depositar algunos asuntos en sus manos y así no sólo recibir sino también dar ánimo.

Usted verá enseguida cuán grande será para mí la ventaja de su participación, cuando descubra en mí, mediante un conocimiento más próximo, una cierta oscuridad y titubeo sobre el que no puedo enseñorearme, si bien soy perfectamente consciente de ser su igual. Fenómenos parecidos se encuentran ciertamente en nuestra naturaleza, por la que gustosos nos dejamos gobernar si no es tirana en demasía.

Espero poder pasar pronto un tiempo con usted y así discutir punto por punto algunas cuestiones.

Por desgracia he dado mi novela a Unger pocas semanas antes de su invitación, y han llegado ya a mis manos los primeros pliegos impresos. Más de una vez he pensado ese tiempo en que [mi novela] hubiese sido adecuada para la revista; es lo único que todavía tengo, que congrega muchedumbre y que es un tipo de composición problemática al estilo que aman los buenos alemanes.

Le enviaré el primer libro tan pronto como las capillas[4] estén reunidas. El texto está escrito desde hace ya tiempo, de modo que en sentido estricto ahora soy sólo su editor.

Por lo demás, si hubiera entre mis ideas alguna que pudiera ponerse al servicio de este cometido, ya nos pondríamos fácilmente de acuerdo sobre la forma más adecuada, y su realización no debiera retrasarnos.

Adiós y que usted lo pase muy bien, y mis respetos a sus allegados.

Goethe

A Schiller

Weimar, 30 de agosto de 1794

Las páginas adjuntas sólo debo enviárselas a un amigo, de quien puedo esperar que salga a mi encuentro. A medida que las releo se me

[4] *Según el D.R.A.E, «capilla» es el pliego que se entrega suelto durante la impresión de una obra. [N. Del T.]*

parecen a un muchacho que emprendió la tarea de meter el océano en un hoyuelo. Mientras tanto permítame, de ahora en adelante, más de estos «impromptus»[5]; usted estimulará la conversación, la vivificará y le dará una dirección. Que viva usted muy bien.

Goethe

Anexo

¿Hasta qué punto puede aplicarse a las naturalezas orgánicas la idea de que la belleza es perfección con libertad?

Un ente orgánico es tan variado en sus manifestaciones, en su interior tan diverso e inagotable, que no es posible elegir suficientes puntos de vista para examinarlo, ni imaginar en sí mismo órganos suficientes para desmembrarlo sin matarlo. Intento aplicar a las naturalezas orgánicas esta idea: belleza es perfección con libertad.

Los miembros de todas las criaturas están formados de tal manera que disfrutan de su existencia[6], la conservan y pueden reproducirla, y en este sentido puede llamarse perfecto a todo ser vivo. Esta vez me refiero a los llamados animales perfectos.

Si la totalidad de los miembros del animal están formados de tal manera que sólo puede expresar su existencia de un modo muy precario, entonces nos parecerá que ese animal es feo; pues mediante la carencia de un fin en la naturaleza orgánica provocará la preponderancia de uno u otro de sus miembros, de tal modo que así debe ser impedido el uso arbitrario de los miembros restantes.

Contemplando este animal, mi atención se dirige a cada una de sus partes que tienen mayor preponderancia sobre las demás, y la criatura no puede ofrecerme ninguna impresión armónica puesto que carece de toda armonía. Así el topo sería perfecto pero feo, pues su forma le permite pocas y limitadas acciones y la preeminencia de ciertas partes le hacen bastante deforme.

Por tanto, para que un animal pueda satisfacer sin molestias sólo las necesariamente limitadas necesidades, debe estar ya perfectamente or-

[5] *Según el D.R.A.E. «impromptus» es la composición musical que improvisa el ejecutante y por extensión la que se compone sin plan preconcebido. [N. del T.]*

[6] *El término alemán usado por Goethe aquí es* Dasein, *que traducimos literalmente por existencia, prescindiendo así de todas las determinaciones filosóficas posteriores que han surgido a partir sobre todo de Heidegger.*

ganizado. Sólo cuando le queda energía y capacidad suficiente para, junto a la satisfacción de sus necesidades, emprender acciones arbitrarias y en cierto modo carentes de finalidad, nos es dado también exteriormente el concepto de belleza.

En consecuencia, si yo digo: este animal es bello, me esforzaré en vano por querer demostrar esta afirmación mediante cualquier proporción de número o medida. Más bien, lo que quiero decir con ello es que en ese animal, todos sus miembros están colocados en una relación tal que ninguno impide al otro su peculiar actividad, que más bien, esconde mediante un perfecto equilibrio la misma necesidad y exigencia, completamente ocultos ante mis ojos de tal modo que el animal parece actuar y proceder únicamente según su libre arbitrio. Esto recuerda a un caballo cuando se le ve usar sus miembros en libertad.

Volvamos ahora sobre el ser humano. Al menos lo encontramos liberado por poco de las cadenas de la animalidad, sus miembros sometidos a una delicada coordinación y sub-coordinación y, mucho más que en cualquier otro animal, sometidos a la voluntad y destinados no sólo a todo tipo de tareas, sino también a la expresión espiritual. Aquí sólo voy a fijarme en el lenguaje gestual, reprimido en las personas de buena educación y que, según mi opinión, alza al ser humano sobre los animales tanto como el lenguaje articulado en palabras.

Para poder elaborar el concepto del ser humano bello sobre este camino, deben tenerse en consideración innumerables relaciones. Se trata, por supuesto, de un camino de enormes dimensiones, que dura hasta que el alto concepto de la libertad de la perfección humana –también en lo referente a la sensualidad– pueda ser coronado.

Todavía debo hacer notar una cosa más. Llamamos bello a un animal cuando nos entrega el concepto de que pudiera usar sus miembros según su albedrío. En el momento en el que los usa realmente según su albedrío, la idea de lo bello es devorada por la sensación de lo formal, lo agradable, lo ligero, lo espléndido. En definitiva, se aprecia que en la belleza, realmente chocan la tranquilidad con el vigor, la inactividad con la capacidad.

Cuando en un cuerpo o en un miembro el pensamiento de la «expresión de la capacidad» se articula de forma muy cercana con el de existencia, entonces el genio de lo bello parece escapar de nosotros. Por eso los antiguos pintaban a sus leones en el mayor grado de tranquilidad e indiferencia, para seducir también aquí nuestro sentimiento, que es con lo que abrazamos la belleza.

Lo que quiero decir es lo siguiente: llamamos bello a un ente perfectamente organizado cuando al verlo podemos pensar que en la medida de su voluntad, le es posible un uso variado y libre de todos sus

miembros. El más alto sentimiento de belleza está por eso muy ligado con los sentimientos de confianza y esperanza.

Me debería parecer que un ensayo sobre las formas animal y humana así encaminado ofrece buenas perspectivas y debiera describir interesantes relaciones.

Tal como se ha dicho más arriba, especialmente sería formulado en términos del espíritu el concepto de proporción, que siempre hemos creído expresar a través de números y medidas, y es de esperar que estas fórmulas espirituales finalmente se encuentren con los procedimientos de los grandes artistas cuyas obras han llegado hasta nosotros y, al mismo tiempo, contendrán los bellos productos de la naturaleza que, de tiempo en tiempo, se dejan ver vivamente a nuestro lado.

Será muy interesante por tanto la consideración de cómo se podrá producir caracteres sin abandonar el círculo de la belleza, cómo pudiera hacerse presente la limitación y la determinación en lo específico sin dañar la libertad.

Un tratamiento así debiera tener una base anatómica y fisiológica para poder diferenciarse de otros y para tener un aprovechamiento verdadero como trabajo previo para futuros amigos de la naturaleza y del arte. Sólo para la presentación de una totalidad tan diversa y maravillosa sigue resultando muy difícil pensar la posibilidad de la forma de una conferencia que sea adecuada.

A Goethe

Jena, 31 de agosto de 1794

A mi regreso de Weissenfels, donde he disfrutado de un encuentro con mi amigo Körner, de Dresde, recibí su última carta cuyo contenido me ha alegrado doblemente. En ella percibo que en mi opinión sobre su esencia he dado con su propio sentimiento y que no le desagradó la franqueza con la que dejé hablar a mi corazón. Nuestro tardío conocimiento, suscitado con una cierta bella esperanza, es de nuevo para mí una prueba de que, a menudo, lo mejor que se puede hacer es dejar que la casualidad obre en lugar de anticiparse a ella mediante muchas ocupaciones. Ahora comprendo mucho mejor cuán vivo era mi deseo de establecer una relación más estrecha con usted, tanto como sea posible entre el espíritu del escritor y su más atento lector, pues las tan diferentes trayectorias en las que usted y yo deambulamos, no antes sino justo ahora podían reunirnos con provecho. Ahora puedo esperar que ambos caminaremos en compañía, cual-

quiera que sea el trecho de camino que nos quede por delante, y con una enorme ganancia: la de los últimos compañeros que durante un largo viaje siempre tienen mucho que decirse.

No espere usted de mi ningún gran reino material de ideas. Eso es lo que yo encontraré en usted. Mi necesidad y mi aspiración es hacer mucho a partir de poco, y cuando usted haya conocido más de cerca mi pobreza con respecto a todo lo que se llama conocimiento adquirido, quizás encuentre que en algunos aspectos puedo haberlo logrado. Dado que el círculo de mis pensamientos es más pequeño, eso me permite recorrerlo con mayor rapidez y asiduidad, y por ello también puedo aprovechar mejor mi efectivo y engendrar mediante la forma una diversidad que le falta al contenido. Usted se esfuerza por simplificar su vasto mundo de ideas, yo busco variedad para mis pequeñas propiedades. Usted tiene que gobernar un reino, yo sólo una familia de conceptos algo rica, que con mucho gusto quisiera extender a un pequeño mundo.

Su espíritu obra en un grado extraordinario de forma intuitiva, y todas sus capacidades intelectuales parecen haber llegado a un acuerdo con su imaginación[7], en calidad de su representante común. En realidad esto es lo mejor que el ser humano puede hacer de sí mismo en tanto tengan éxito la generalización de su intuición y el convertir su sensación en legisladora. Por esto se esfuerza usted, y ¡hasta qué punto lo ha conseguido! Mi entendimiento funciona, en verdad, de manera mucho más simbólica[8], y así floto en el aire como una especie de hermafrodita entre el concepto y la intuición, entre las reglas y la sensación, entre la cabeza técnica y el genio. Esto es lo que, especialmente en los primeros años, me ha dado una visión bastante torpe tanto en el campo de la especulación como en el del arte poética. Pues a menudo se me precipitaba el poeta donde debía filosofar y el espíritu filosófico allí donde debía poetizar. Todavía hoy me ocurre con demasiada frecuencia que la imaginación estorba mis abstracciones y el frío entendimiento mi poesía. Si puedo considerarme maestro en ambas capacidades en la medida en que pueda poner los límites de cada una de ellas en uso de mi libertad, entonces me aguarda un hermoso destino. Por

[7] *Schiller emplea en este caso el verbo* kompromittieren, *forma germanizada del latín* compromittere, *que significa comprometerse mutuamente a esperar la decisión manifestada por un árbitro en su sentencia y contentarse con ello. Lo que Schiller quiere decir es que las capacidades intelectuales en Goethe apelan al árbitro de la imaginación en caso de conflicto entre ellas, y se dan por satisfechas con su solución.*

[8] *Aquí Schiller opone su propio procedimiento intelectual al de Goethe. Su entendimiento no parte de lo particular para alcanzar luego lo común, sino precisamente a la inversa, de lo general a lo particular, con lo cual tiende a buscar símbolos concretos de conceptos abstractos.*

desgracia sin embargo, una vez que he comenzado a conocer y emplear correctamente mis capacidades morales, una enfermedad amenaza con enterrar mis capacidades físicas[9]. Difícilmente tendré tiempo suficiente para completar una gran revolución total del espíritu, pero haré todo cuanto pueda y cuando finalmente se caiga el edificio, quizá haya podido hurtar al fuego los valores que deban ser conservados.

Usted quería que hablase de mí mismo, e hice uso de este permiso. Con confianza pongo ante usted estas confesiones, y debo esperar que las acoja con cariño.

Me abstengo hoy de entrar en detalles sobre su artículo, pues nuestra conversación sobre él nos introducirá en la más fructífera vía. Mis propias investigaciones, establecidas en un camino bien diferente, me han conducido a un resultado bastante similar, y en las páginas adjuntas quizá pueda encontrar ideas que coincidan con las suyas. Estas páginas fueron abandonadas hace año y medio. Teniendo en consideración tanto esto como cierto motivo local (pues fueron leídas por un amigo indulgente), su tosquedad puede tener derecho a disculpa. Desde entonces, no obstante, han ido obteniendo en mí un mejor fundamento y una mayor concreción, pues he podido traerlas infinitamente más cerca de las suyas.

No puedo lamentar lo suficiente el haber perdido para nuestro periódico el «Wilhelm Meister». En su lugar, espero de su fecundo espíritu y de su amable empeño una compensación de esta pérdida para nuestra empresa, con lo que los amigos de su genio ganarán el doble. En el extracto de «Thalia» que le adjunto, encontrará algunas ideas de Körner sobre la declamación que no le van a disgustar. Todos entre nosotros se despiden de usted enviándole sus recuerdos y yo lo hago con el más cordial respeto,

Suyo,

Schiller.

A Schiller

Weimar, 4 de septiembre de 1794

He leído con mucho placer el manuscrito que me envió así como el fragmento del desarrollo de lo sublime y, con ello, me he convencido

[9] *Alusión de Schiller a la larga y severa enfermedad que sufrió en enero de 1791. [N. del T.]*

de nuevo de que no sólo nos interesan los mismos asuntos sino que además coincidimos en el modo de abordarlos. Según lo veo, estamos de acuerdo en todos los puntos principales, y en lo que respecta a las discrepancias sobre el punto de vista, el modo de relación y la expresión, dan muestra de la riqueza del objeto y de la diversidad del sujeto que le corresponde. Le rogaría por ello lo siguiente: hágame partícipe poco a poco de todo cuanto haya escrito e impreso ya sobre esta materia, de modo que se pueda recuperar el pasado sin pérdida de tiempo.

A este respecto tendría también una propuesta que hacerle: la próxima semana se traslada la corte a Eisenach, y los próximos catorce días estaré tan solo e independiente que de pronto no sé qué voy a hacer. ¿No le apetecería visitarme durante esos días, quedándose aquí y viviendo conmigo? Podría emprender cualquier trabajo que le plazca con toda tranquilidad. Conversaríamos en horas agradables, veríamos a amigos afines a nosotros y no nos separaríamos sin haber obtenido provecho. Podría vivir a su estilo y manera y acomodarse aquí como en su propia casa. Aprovecharía también para mostrarle lo más importante de mis colecciones, y con tal motivo, se anudarían entre nosotros nuevos hilos. A partir del día catorce me encontrará preparado y libre para su acogida.

Hasta entonces aplazo alguna de las cosas que tengo que decirle, y le deseo mientras tanto que viva usted muy bien.

¿Ha visto *Charis* de Ramdohr? He intentado acometer el libro con todos los órganos naturales y artificiales de mi individualidad, pero no he encontrado todavía una página en la que pueda dedicarme a su contenido.

Viva usted bien y salude a los suyos.

Goethe.

A Goethe

Jena, 7 de septiembre de 1794

Acepto con alegría su benévola invitación a Weimar, si bien con la más seria petición de que no modifique en lo más mínimo su orden casero por mi, pues mis acostumbrados espasmos me obligan a dedicar al sueño todas las mañanas porque no me dejan tranquilo en toda la no-

che, y en absoluto me conviene tener que contar con una hora determinada durante el día. Usted me permitirá ser considerado en su casa como un completo extraño al que no hay que prestar atención y, de ese modo, salir del apuro de que alguien deba estar pendiente de mi estado de salud. El orden que hace feliz a cualquier otra persona es mi más peligroso enemigo, pues si debo hacer algo determinado en un tiempo preciso, entonces estoy seguro de que no me será posible.

Disculpe usted estos preliminares que necesariamente debía exponer para hacer posible mi existencia junto a usted. Tan sólo le pido la enojosa libertad de poder estar enfermo en su casa.

Enseguida acaricié la idea de invitarle a una estancia en mi casa en cuanto recibí su invitación. Mi mujer se ha ido con los niños a Rudolstadt durante tres semanas para evitar la varicela que el señor von Humboldt hace inocular a sus pequeños. Estoy completamente solo y podría amueblarle una cómoda vivienda. Con excepción de Humboldt, apenas veo a nadie y hace mucho tiempo que ninguna metafísica traspasa el umbral de mi casa.

Con el *Charis* de Ramdohr me ha ocurrido algo curioso. La primera vez que lo hojeé me horrorizó su alocada manera de escribir y su espantosa filosofía, y de golpe y porrazo se lo envié de vuelta al librero. Cuando posteriormente encontré en un acreditado diario algunos textos de su puño y letra sobre la escuela holandesa, mereció mayor confianza por mi parte y retomé de nuevo su *Charis,* lo que no ha sido del todo superfluo. Lo que dice en general sobre la sensación, el gusto y la belleza es, por supuesto, muy insuficiente por no decir algo peor, una auténtica filosofía de imperial baronía. Sin embargo, la parte empírica de su libro, en la que habla de las características de las diferentes artes y determina la esfera los límites propios de cada una de ellas, me ha parecido muy útil. Se nota que está en su ambiente y que, tras frecuentar largamente obras de arte, ha adquirido una destreza del gusto nada común. En este apartado habla el hombre instruido que posee un voz que, sin ser decisiva, sí debe ser tenida en cuenta. Pero bien pudiera ser que este valor, que para mí necesariamente debe tener él, lo pierda por completo ante usted porque las experiencias sobre las que se apoya sean algo conocidas para usted y, por tanto, no encuentre en él absolutamente nada nuevo. Precisamente eso que usted busca en realidad es en lo que ha fracasado en mayor medida, y lo que mejor le ha salido usted no lo necesita. Debiera maravillarme que los kantianos le dejasen marchar con toda tranquilidad y que los opositores de esta filosofía no intentasen fortalecer su facción utilizándole.

Dado que una vez leyó alguno de mis fragmentos sobre lo sublime, le envío el comienzo, en el que quizá encuentre alguna idea sobre la expresión estética de la pasión que pudiera concretarse en algo. Otros de mis artículos anteriores sobre asuntos estéticos no me satisfacen lo suficiente como para someterlos a su consideración, y otros más tardíos, todavía no impresos, se los llevaré conmigo. Quizá le interese una recensión mía sobre los poemas de Matthison en el *Allgemeine Literaturzeitung*[10] que saldrá esta semana. En la anarquía que impera todavía en la crítica poética y en medio de la falta de leyes objetivas del gusto, el crítico literario se encuentra siempre en un gran apuro cuando quiere apoyar en razones sus afirmaciones, pues no hay un libro canónico al que pueda referirse. Si quiere ser sincero o bien debe callar o bien debe erigirse en legislador y juez (lo cual no siempre se hace con agrado). En esa recensión me he sumado a este último bando, y lo que me gustaría es que usted me dijera con qué fortuna.

En este momento recibo la recensión y se la adjunto.

F. Schiller.

A Schiller.

Weimar, 10 de septiembre de 1794.

Le agradezco que haya aceptado y quiera venir. Encontrará total libertad para vivir a su manera aquí. Tenga la bondad de comunicarme el día en que llegará para que pueda disponerlo todo.

Quizá venga a visitarnos el señor Humboldt y quizá yo regrese con ustedes. Pero ¡dejemos todas estas cosas al genio del día! Si tiene el *Charis*, traiga el libro consigo. Unos paisajes que provienen de Nápoles nos ayudarán en nuestras conversaciones sobre esta materia.

Viva usted muy bien y despídame de los suyos.

Goethe.

[10] *Periódico fundado en Jena en 1785 como órgano director de la crítica literaria y científica.*

Acabo de recibir algunos ejemplares de *Ifigenia*[11] en inglés y le adjunto uno.

A Goethe

Jena, 12 de septiembre de 1794.

Me ha cedido fijar un día a partir del 14. Así que con su permiso, llegaré el domingo por la tarde, pues en lo posible no quiero perder nada de los placeres que me prepara. Me acompañará el señor von Humboldt, a quien ha alegrado mucho su invitación, para pasar unas horas con usted.

Ramdohr estuvo aquí hace unos días y probablemente también se haya presentado ante usted. Según me comentó, está escribiendo un libro sobre el amor en el que se probará que el amor puro sólo se dio entre los griegos. Hacer subir desde muy abajo sus ideas sobre la belleza, pues en ello reclama la ayuda del instinto sexual.

Me ha alegrado mucho la traducción inglesa de *Ifigenia* . En mi modesta opinión le queda bien ese vestido extranjero que hace recordar vivamente el estrecho parentesco de ambos idiomas.

Friedrich Jacobi[12] quiere colaborar en *Horen,* lo cual amplía de forma muy agradable nuestro círculo. Me resulta un individuo muy interesante, si bien debo confesar que no puedo asimilar sus productos.

Aquí no hay forma de hacerse con el *Charis*, pero llevaré conmigo un tratado de Maimon[13] que es muy digno de lectura.

Mi esposa me encarga transmitirle sus más afectuosos saludos. Le enviaré la traducción inglesa de *Ifigenia* que seguro la llenará de alegría.

Schiller.

[11] *Obra de Goethe traducida al inglés por Taylor y publicada en Londres en 1793.*

[12] *Filósofo nacido en Dusseldorf en 1743 y muerto en 1819. Presidente de la Academia de Munich, ligado a Goethe por una profunda amistad. [N. del T.]*

[13] *Salomon Maimon (1753-1800), filósofo conocido por sus discusiones con Kant. Schiller parece que hace referencia aquí al tratado titulado* Sobre la estética *publicado en 1793. [N. del T.]*

A Goethe.

Jena, 29 de septiembre de 1794.

Me veo de nuevo aquí, pero mi cabeza está todavía en Weimar. Me costará todavía un tiempo desenmarañar las ideas que usted ha despertado en mí, y ni una de ellas debe perderse, o al menos eso espero. Mi propósito era dedicar estos catorce días a recibir de usted todo cuanto mi receptividad permitiera. El tiempo dirá si esta siembra brotará en mí.

A mi llegada encontré una carta de nuestro editor de *Horen*[14], llena de ardor y firmeza, empeñado en comenzar cuanto antes la gran obra. Yo le expuse una vez más todas las dificultades y todos los posibles peligros que representaba una empresa como ésta, para darle la oportunidad de dar este paso con la mayor reflexión posible. Él, por su parte, tras la mención de todas las circunstancias, encontró que ninguna otra empresa puede ser tan prometedora como ésta, y se ha puesto manos a la obra con toda su capacidad. Podemos contar con su incansable competencia para la distribución del periódico así como para su puntualidad en los pagos.

Expresó el deseo de que demos voz consultiva en nuestro consejo a su socio, un joven erudito. No se lo puedo tomar a mal, pues es posible que tenga algún buen amigo en el Senado que pueda disponer sobre su monedero. Además se añade que este joven señor, de nombre Zahn, pertenece a la compañía Calw, que cubre a la empresa Cotta, y que es tan digno de tener en cuenta que en Würtemberg ya se ha contado con su crédito en diversas extremidades. Por todo ello creo que hacemos bien en interesar a este hombre tanto como sea posible en nuestra empresa y que por tanto le puede corresponder una voz como consejero en nuestro comité. Puesto que se trata de un negocio que podemos dar por cerrado, le pido que, si está de acuerdo con su contenido, firme la hoja adjunta.

Mañana quiero escribir al señor Arens, por eso le solicito que me haga llegar su dirección. Me comentaba usted hace poco que quería in-

[14] Die Horen, *revista fundada por Schiller editada por Cotta —librero y editor muy ligado a Schiller y Goethe desde 1794— que se mantuvo apenas tres años en el mercado. El título se traduce como* Las Horas, *que según el D.R.A.E. son las divinidades griegas, hijas de Zeus y de Temis, que servían a los dioses principales y guardaban las puertas del Olimpo; personificaron las estaciones del año. [N. del T.]*

ducir al señor Hirt, en Roma, a que nos comunicase cualquier novedad que se produjera en Italia en el ámbito artístico. Esto sería muy útil, y le pido que si tiene ocasión piense en ello.

El aire es hoy tan sofocante que debo darme por satisfecho con estos asuntos de la redacción. El señor Ramdohr, según he oído, no ha hecho los mayores elogios de la acogida que usted le dispensó en Dresde. Aquí tiene tal fama de conocedor de arte que Loder se lo ha llevado consigo al ebanista para que examinase una vulgar cómoda que ha mandado hacer allí.

Schiller.

A Schiller

Weimar, 1 de octubre de 1794.

Mi muy estimado, lo que sabemos de nuestra conferencia de catorce días es que estamos de acuerdo en los principios y que el círculo de nuestras sensaciones, pensamientos y actuaciones en parte coinciden, en parte se tocan; de ahí saldrán para ambos toda clase de cosas buenas. He seguido pensando y trabajando para *Horen*, especialmente he pensado sobre vehículos y máscaras, mediante y entre los cuales pudiéramos aproximarnos al público. No tengo nada en contra de la incorporación del señor Zahn; sin embargo, pues lo desearía, otorgo mi aprobación, en una hoja especial añadida al acta, para que él firme solo todas las cuestiones administrativas.

Viva muy bien y no olvide por completo mis consejos dietéticos. Espero poder enviarle algo pronto y aguardo su sugerencia para escribir sobre tal o cual asunto.

Goethe.
8 de octubre de 1794[15]

Su carta no dejará de llegar al señor Arens con tal de que ponga en la dirección «Arquitecto»; el es suficientemente conocido en Hamburgo.

[15] *Estas líneas, escritas siete días más tarde, aparecen en la edición que manejamos como referencia, como un añadido a la carta anterior. [N. del T.]*

No me olvido ni de Hirt ni de Albrecht. Déle las gracias al señor von Humboldt por la recensión de Woldemar; acabo de leerla ahora mismo con el mayor interés.

A Schiller

Weimar, 8 de octubre de 1794.

La *Venecia salvada*[16] se dará no el próximo sábado sino el martes, asunto que no será de tanta importancia como para traerle hasta aquí. Por eso quería confiar a su discreción la siguiente cuestión: ¿no querría usted venir hasta aquí con su adorada esposa el sábado 18, en el que se representará *Don Carlos*? Aunque probablemente la representación no le edificará tanto, quizá ésta pudiera ser la ocasión de comprobar el talento de nuestros actores de cara a la conocida tachuela[17]. Viva usted bien y acuérdese de mí.

Goethe.

A Goethe

Jena, 8 de octubre de 1794.

Le pido disculpas por lo mucho que ha tardado esta carta que debe abrir nuestra correspondencia[18]. Contra mi deseo y voluntad, algunos asuntos urgentes referentes al periódico literario y a Talía que debían ser resueltos previamente han retrasado estas líneas.

Ahora dependerá de usted si debemos seguir desde ahora el sendero que aquí le propongo. Me parecía necesario que en lo sucesivo pudiéramos vernos acompañados en ello con frecuencia, con la intención de poner en claro nuestros conceptos sobre la esencia de lo bello.

Con el consejero de la corte Schütz he puesto bastante en orden nuestros asuntos. La dificultad principal, y en realidad la única, está en

[16] *Drama de Thomas Otaway (1652-1685).*

[17] *Críptica alusión de Goethe que parece pudiera referirse a su iniciativa de terminar la obra* Malteses *para el teatro de Weimar.*

[18] *Con ello se hace referencia a una correspondencia sobre las bellas artes planificada por y entre ambos autores que parece nunca se realizó. [N. del T.]*

el notable incremento de los costes para los señores redactores en caso de que deban entregar doce recensiones anuales del mentado libro, pues están obligados a realizar una única. Con todo parece que será posible arreglarlo, pues el editor de *Horen* se hará cargo de la mitad de los gastos. Con esta información esperan tapar la boca también a los demás editores de periódicos, que podrían exigir también la misma protección.

En lo tocante a su novela, que quería usted pasarme, anhelo mucho leerla. Schütz me ha encargado hacer la reseña de esta parte, y estoy muy inclinado a complacerle, especialmente porque vería con disgusto que cayera en otras manos.

Humboldt y mi mujer le envían sus más calurosos saludos, y yo permanezco unido a usted con todo lo que en mí vive y piensa.

Schiller.

A Goethe

Jena, 17 de octubre de 1794.

Si puedo fiarme de mi salud, perturbada de nuevo por el mal tiempo, mañana por la tarde iré a Weimar con mi mujer. En todo caso le pido que no me aguarde, pues no es mucha la probabilidad de que así sea.

Estoy dando una última mano a mi carta al príncipe de Augustemburg, pues he determinado que el comienzo de la misma aparezca en el primer número de *Horen*. Espero poder enviárselo el próximo martes. Mi primer artículo tras éste será continuar con la materia que tocamos el otro día, que dejé que cayera en un lugar peligroso. Esperamos con mucho anhelo las elegías y las epístolas. Todos aquí se despiden de usted hasta una mejor ocasión.

Schiller.

A Schiller

Weimar, 16 [19] de octubre de 1794

Probablemente no hubiese quedado muy descontento de la representación de *Don Carlos* si hubiésemos tenido el placer de verle aquí;

en todo caso, de vez en cuando, dirija sus pensamientos hacia los caballeros malteses.

Con toda probabilidad le enviaré las elegías al final de esta semana. Ya están parcialmente copiadas, sólo me retienen algunos versos rebeldes aquí y allá.

Respecto a su primera carta recibirá también algunas páginas[19]; ya las he dictado, pero algunos puntos debo rescribirlos. Me encuentro muy extraño cuando tengo que teorizar.

Acuérdese de mí con los suyos.

Al señor Gerning, que le lleva esta carta, regálele al menos con un cuarto de hora.

Goethe

A Schiller

[Weimar, entre el 8 y el 19 de octubre de 1794]

Su carta ha reforzado todavía más la convicción que me dejó nuestra conversación, de que usted y yo tenemos, en los temas importantes, un mismo interés, y que ambos, si bien nos acercamos a lo mismo desde lados muy diferentes, nos encontraremos en la misma dirección para poder charlar sobre todo ello para nuestra mutua satisfacción.

La mayor parte de su carta no sólo contiene mis pensamientos y sensaciones, sino que las desarrolla de un modo como yo apenas hubiera hecho. La denominación de los dos caminos que tomaron nuestras investigaciones, la advertencia sobre el doble peligro del ejemplo tomado como retrato y de lo que de ahí se deriva a continuación, está dicho de tal manera que yo mismo lo suscribiría tanto en los términos como en el tono. El pensamiento de que una forma ideal no debe recordar a nada me parece muy fértil, y el intento de hallar tanto lo que en el objeto hace disminuir o realza la belleza como lo que en el observador la pudiera impedir, me parecen expuestos de forma muy prudente. Ahora bien, cuando usted expone la aparente herejía de que la precisión no se lleva bien con la belleza, además que la libertad y la preci-

[19] *Se refiere de nuevo a esa correspondencia sobre la belleza. La carta siguiente debiera haber pertenecido a esa serie que no conservamos. [N. del T.]*

sión no son condiciones necesarias de la belleza sino condiciones necesarias del gusto por la belleza, entonces debo aguardar hasta que me desvele este misterio para ver si yo puedo adivinar, sin temor a equivocarme, cuál es el camino que usted quiere tomar de entre lo que ofrece el contenido de ambas frases.

Por el contrario, permítame que permanezca en el terreno que investigo y registro; permítame que, como siempre he hecho, parta de la pintura y de la escultura para preguntar qué es entonces lo que tiene que hacer el artista para que tras sus múltiples esfuerzos el espectador contemple finalmente el conjunto y diga: ¡qué bello!

Puesto que ambos reconocemos que no sabemos, por lo menos todavía no con claridad y precisión, de qué estamos hablando ahora mismo, sino que lo buscamos; puesto que no tenemos intención de instruirnos recíprocamente, sino ayudarnos uno al otro a pensar y ponernos sobre aviso cuando se ponga uno demasiado parcial –lo cual por desgracia ocurre con frecuencia– entonces, permítame que retire de su vista las obras de arte perfectas, y primero, intentemos dilucidar cómo formamos buenos artistas, y luego esperemos que entre ellos se halle un genio que se vaya perfeccionando. Sigamos sus huellas, cómo se aproxima de forma inconsciente a su obra, y veamos cómo el mas bello producto de arte, lo mismo que el bello producto de la naturaleza, finalmente parece haber surgido a través de un milagro inexpresable.

Déjeme usar la palabra arte en mis explicaciones, aún cuando siempre me refiera con ella a las artes plásticas; especialmente entiendo entre ellas la escultura y la pintura. El que haya cosas que convengan a otras artes o que sea común a todas es algo que se entiende por sí mismo. Pero permítame recordar todavía una cosa que, en cierta medida, también se entiende por sí misma: que aquí no se trata de decir cosas nuevas, desconocidas o inauditas, sino de proponer lo conocido, lo largamente ejercitado, tal como nuestro modo de ser lo conjunta.

Puesto que lo que queremos ante todo es formar buenos artistas, suponemos en nuestros alumnos una moderada índole: un ojo que ve el objeto puro, un alma inclinada a amarlo, y un impulso mecánico de la mano que acoge lo visto para, casi inmediatamente, ofrecerlo de nuevo en cualquier tipo de materia; y por tanto preguntamos: ¿cómo queremos formar esto?: para que en lo sucesivo esté en situación de formarse a sí mismo más allá de nuestra expectativa.

Leonardo da Vinci comenzó su escrito sobre las artes plásticas con las sorprendentes palabras: cuando un alumno se ha perfeccionado en perspectiva y anatomía puede entonces buscarse un maestro.

Permítame suponer del mismo modo que nuestros alumnos, como usted ve, ya saben reproducir esto de manera tolerable. En consecuencia, repartamos a nuestros alumnos en diferentes clases y veamos lo que tenemos que enseñar en cada una de ellas; procedamos estrictamente y no empujemos a ninguno de ellos un solo paso hacia delante hasta que no se lo gane y lo conquiste por sí mismo. Los artistas que son empujados demasiado rápido y sin preparación a lo más alto del arte, se asemejan a las personas a las que la fortuna favorece rápidamente: no saben encontrarse en su situación y en raras ocasiones pueden hacer algo más que un uso superficial de lo que les ha sido regalado...[20]

A Goethe

Jena, 20 de octubre de 1794

Aquí asentamos el punto de partida, empezamos el baile de *Horen* y le envío lo que se concretó de mi carta al Príncipe para el primer número. Sin duda alcanzaremos a llenar unas pocas páginas con sus colaboraciones y las mías. Quizá podamos recibir para el primer número un pequeño artículo de Herder, lo que sería muy de mi agrado. Por lo demás, si bien no hay gran variedad de autores, si encontrará que hay suficiente variedad de temas en el primer número.

Mi debut en *Horen* por lo menos no es una *captatio benevolentiae* del público. No podría haberlo tratado con mayor consideración, y estoy seguro de que comparte usted mi opinión en este número. Desearía que estuviera usted también en los restantes, y debo confesar que en esta carta habla mi más sincero parecer. Todavía no he contado con ninguna pluma para la miseria política, y lo que dije en esta carta sobre el asunto era simplemente para no tener que decir nada más sobre eso por toda la eternidad. Con todo, creo que la confesión que en ella pronuncio no es del todo superflua. Por muy diferentes que sean los instrumentos con los que usted y yo nos acercamos al mundo y por muy distintas que sean las armas defensivas y ofensivas que manejamos, creo en efecto que apuntamos hacia un punto capital. Encontrará en

[20] *Esta carta carece de firma y de fecha en el original es el editor el que propone la fecha que transcribimos entre corchetes. Así mismo es responsabilidad del editor alemán el título otorgado al texto: «Concepto». [N. del T.]*

esta carta su retrato, bajo el cual hubiera escrito con mucho gusto su nombre si no odiara adelantarme al sentimiento de los lectores capaces de pensar. Nadie cuyo juicio pueda tener valor para usted lo subestimará, pues sé que lo he hecho bien y que le he caracterizado con suficiente acierto.

Si encontrase tiempo, me encantaría leer pronto el manuscrito y luego enviárselo a Herder, a quien ya he avisado; según nuestros estatutos debiera estar ya en varias manos antes de poder ser enviado y queremos cuanto antes disponerlo todo para la impresión de *Horen*.

¿Sabía usted ya que Engel ha abandonado su dirección de teatro en Berlín y ahora vive en Schwerin totalmente retirado? No ha conservado nada de los 1500 táleros anuales de sueldo que tuvo. Según he oído, parece que ahora es muy aplicado con su pluma y me ha prometido enviarme un artículo suyo próximamente.

He realizado un contrato en regla con el librero judío a propósito del Almanaque de las Musas, del que ya le hablé el otro día en Weimar; será publicado para la próxima feria de Michaelis[21]. Cuento con su bondad, que seguro no me dejará en la estacada. Este asunto, en el orden de los negocios, es para mí un insignificante incremento de las cargas, pero para mis objetivos económicos resulta muy feliz, pues no gozan tampoco de muy buena salud y espero así poder asegurar mi independencia.

Aguardo con mucho anhelo todo lo que me prometía su última carta. Todos nosotros nos despedimos de usted con nuestros mejores recuerdos.

Schiller

A Schiller

Weimar, 26 de octubre de 1794

He leído con mucho placer el manuscrito[22] que me envió, me lo leí de una vez. Como se nos deslizaría sin esfuerzo garganta abajo una sa-

[21] *Se refiere a Michaelis (1768-1844), librero de Neu-Sterliz, primer editor del* Almanaque de las Musas.

[22] *Se trata de las* Cartas sobre la educación estética del hombre. *En castellano hay una cuidada edición bilingüe en la editorial Anthropos, 1990, con introducción, traducción y notas de Jaime Feijoo y Jorge Seca.*

brosa pócima análoga a nuestra naturaleza y ya en la lengua mostrase sus efectos saludables tonificando el sistema nervioso, así han sido para mí estas cartas, agradables y bienhechoras. ¿Cómo podría ser de otra manera si lo que desde hace ya tiempo reconozco correcto, lo que en parte vivo y en parte desearía vivir lo encuentro expuesto de un modo tan compendiado y noble? También Mayer se ha alegrado mucho, y su mirada pura e incorruptible ha sido para mí una buena garantía. En esta placentera situación me hubiera molestado la nota de Herder que le adjunto, que quiere culparnos de parcialidad en la alegría que encontramos en nuestro modo de pensar. Ahora bien, puesto que en el reino de los fenómenos no se debe tomar tan en serio y es siempre suficientemente consolador el equivocarse con cantidad de hombres probados y con mayor provecho que menoscabo tanto para uno mismo como para sus contemporáneos, queremos seguir viviendo y actuando consolados e inquebrantables y en nuestro ser y voluntad pensar una totalidad para hacer íntegras nuestras obras. Conservaré las cartas todavía unos días para poder disfrutarlas con Meyer.

Aquí siguen las Elegías. Desearía que no se las diera a nadie, sino que se las dejase sólo a aquellos que, según su criterio, tengan algo que decir. Una vez hecho eso le pido que me las devuelva para quizá retocar algunas cosas. Si encuentra algo que recordarme, no dude en hacerlo.

La Epístola está siendo copiada, y se la enviaré pronto con algunas bagatelas. Luego haré una pausa, pues el tercer libro de la novela requiere mi atención. Todavía no tengo los pliegos del primero; en cuanto los reciba se los hago llegar.

En cuanto al Almanaque, le hago la siguiente propuesta: añada o inserte un librito de epigramas. Separados no significan nada, pero a buen seguro que podamos escoger de entre unos cientos que no sean productivos una buena cantidad que mantenga relación entre ellos y ofrecer un conjunto organizado. La próxima vez que nos veamos verá usted completamente incubada la nidada.

Viva usted bien y hágame presente entre los suyos.

Goethe.

Escríbame para decirme qué quiere que haga para *Horen* y cuándo lo necesita. La segunda Epístola la terminaré en la próxima hora de buen humor.

A Goethe

Jena, 28 de octubre de 1794

El que usted esté de acuerdo con mis ideas y que, además, esté contento con la ejecución de las mismas, no es para mí motivo de menor alegría, y en el camino que estoy recorriendo me sirve de muy necesario aliento. Es verdad que las cosas que se divisan en el ámbito de la mera razón o que se dejan pasar por ella, deben descansar con suficiente solidez sobre razones internas y objetivas y portar en sí mismas el criterio de la verdad. Pero todavía no existe una filosofía así, y la mía todavía se halla muy lejos de ello. En definitiva toca el asunto capital sobre los testimonios de la sensación, y por ello necesita de una sanción subjetiva que sólo le pueden procurar la determinación de espíritus carentes de prejuicios. La voz de Meyer es significativa y apreciable para mí en este punto y me consuela de la protesta de Herder que, según parece, no puede perdonarme mi creencia kantiana. Tampoco espero, por parte de los opositores a la nueva filosofía, que, por lo demás, quieran tolerar que siga su curso un sistema distinto cualquiera, del que no se hubiera podido convencer mejor, pues la filosofía kantiana no ejercita por sí misma ninguna tolerancia en los puntos fundamentales y es portadora de un carácter rigorista en exceso como para que sea posible acomodarse a ella. Esto, sin embargo, les honra ante mis ojos, pues demuestra lo poco que pueden soportar la arbitrariedad. Por eso, una filosofía así no quiere ser despachada con un movimiento negativo de la cabeza. Construyó su sistema en el abierto, límpido y accesible campo de la investigación, nunca buscó la sombra y no se reservó al sentimiento privado; pero así como trata a sus vecinos será igualmente tratada y es de perdonarle si no estimase nada como argumentos. No me asusta en absoluto pensar que la ley del cambio, ante la que ninguna obra humana ni divina encuentra piedad, también destrozará la forma de esta filosofía como la de cualquier otra; pero los fundamentos de la misma no temerán este destino, pues por muy viejo que sea el género humano y mientras haya una razón, habrán sido reconocidos tácitamente y tratados como tal.

La filosofía de nuestro amigo Fichte no debiera tener esta explicación. Ya se mueven en su propia comunidad fuertes opositores que dentro de poco dirán alto y claro que todo eso va a dar en un spinozismo subjetivista. Él ha inducido a uno de sus viejos amigos académicos,

un tal Weisshun, a trasladarse aquí, probablemente con la intención de ensanchar su propio reino a través de él. Éste, sin embargo, y según lo que he oído de él –una aguda cabeza filosófica– cree haber hecho un agujero en su sistema y escribirá contra él. Según la propia expresión oral de Fichte, pues en su libro todavía no se trata de eso, el «yo» se crea también mediante sus representaciones, y toda la realidad está sólo en el «yo». El mundo es para él sólo un balón que ha lanzado el «yo» y que el vuelve a atrapar de nuevo en la reflexión. De ese modo habría puesto realmente de manifiesto su divinidad tal como nosotros esperábamos el otro día.

Todos le agradecemos mucho sus Elegías. En ellas reina un calor, una ternura y un espíritu poético auténticamente aquilatado[1], que hace un bien magnífico entre los partos del actual mundo poético. Es una auténtica manifestación del espíritu del buen genio poético. He echado de menos en ellas algunos pequeños rasgos, para luego darme cuenta de que han debido ser sacrificados. Tengo dudas sobre algunos pasajes que le haré notar en cuanto se lo reenvíe.

Puesto que me exhorta a decirle qué es lo que desearía todavía de su mano para el primer número, le recuerdo la idea de rehacer la historia del procurador honesto de Boccaccio[2]. Como en sí mismo doy preferencia a la representación frente a la investigación, soy por ello en esto tanto más del parecer, porque en los tres primeros números de *Horen* es probable que se filosofe algo de más y haya carencia de artículos poéticos. Si no fuese esta la situación, entonces le recordaría su texto sobre la pintura paisajística. Según las actuales disposiciones, el tercer número de *Horen* debiera haber sido enviado para comienzos de enero. Yo cuento con lo siguiente: en el primero incluiré sus Elegías y la primera epístola; en el segundo, la segunda epístola y lo que me envíe todavía esta semana, y en el tercero, de nuevo una epístola y la historia del Boccaccio creada por usted. Así quedará asegurado el valor de cada uno de estos tres números.

Su bondadoso ofrecimiento con respecto a los epigramas resulta muy ventajoso para el Almanaque. Todavía tendremos que hablar so-

[1] *Schiller emplea aquí un adjetivo extraño como pocos,* körnigt, *que se traduce literalmente por «granuloso» o «granulado». Sin embargo, el término tiene un uso olvidado en el alemán actual, que hace referencia a la ley o quilates de las monedas. Por el sentido de la frase suponemos que este segundo y olvidado es el significado adecuado de este vocablo, traduciéndolo por «aquilatado». [N. del T.]*

[2] *Se trata de la «Historia del procurador honesto» que no es de Boccaccio sino de las «Cien nuevas novelas» de Goethe, rehechas para las* Conversaciones de alemanes errantes.

bre cómo habrá que disponerlos para que no se separen. Quizá se tratase de hacer varias entregas, cada una de las cuales fuera independiente de las demás.

Me alegra mucho oír que el profesor Meyer está de nuevo en Weimar, y le pido que tenga la amabilidad de presentarnos cuanto antes. Quizá se anime a realizar una pequeña excursión hasta aquí, y para que no carezca de finalidad para los artistas, le puedo mostrar un busto de un escultor alemán que creo poder decir no tendría nada que temer de la mirada de un auténtico juez artístico. Quizá el señor Meyer se decida a redactar algo para *Horen* ya este invierno.

Empezaré con los manteses con seguridad tan pronto como haya concluido mis cartas, de las cuales ha leído usted sólo un tercio, y un pequeño ensayo sobre la inocencia; sin embargo, esto me llevará todavía el resto del año. Así que no puedo prometer esta pieza para el cumpleaños de la duquesa, si bien espero haberlo terminado holgadamente a finales del invierno. Hablo aquí como una persona sana y de buen color que puede disponer de su tiempo; ahora que seguro que durante la ejecución de todo esto me acuerdo del «no-yo»[3].

Manténganos en su bondadosos recuerdos. Usted vive en los nuestros.

Schiller

A Schiller

Weimar, 28 de octubre de 1794

Adjunto le devuelvo sus cartas[4] con mi agradecimiento. La primera vez que las leí lo hice como persona observadora, y al hacerlo encontré mucha, quizá debo decir completa, coincidencia con mi propia manera de pensar. Así que las leí una segunda vez pero ahora en sentido práctico, y, exactamente, observé si encontraría algo que pudiera deducir de su trabajo como persona práctica[5]. Pero también en esta ocasión me

[3] *Irónica alusión a la filosofía de Fichte que desarrolla una tensión dialéctica entre* yo *y* no-yo *que se resuelve finalmente en la inclusión de todo en el* yo *con la consiguiente desaparición del* no-yo. *[N. del T]*

[4] *Se refiere, claro a las* Cartas sobre le educación estética del hombre.

[5] *Es decir, como alguien que tiene que obrar, que actúa, en el sentido kantiano de la practicidad. [N. del T.]*

sentí reforzado y favorecido, así que celebremos esta armonía con total y libre confianza.

Le envío mi primera epístola con algunas bagatelas. La segunda la estoy terminando, el cuento estará terminado a finales de año y esperemos también que una tercera epístola.

La carta de Maimón que le envío incluída en el artículo le interesará mucho. No le deje de su mano. Quizá le visite pronto con Meyer. Que viva usted muy bien.

Goethe

A Schiller

Weimar, 1 de noviembre de 1794

Mañana por la mañana, en torno a las 10, espero llegar a Jena en compañía de Meyer, y pasar unos días placenteros en su cercanía. Deseo que se encuentre usted muy bien.

Goethe.

A Goethe

Jena, 16 de noviembre de 1794

Este tiempo monstruoso, que cierra a cal y canto todos los instrumentos de la sensación, me ha aniquilado, la semana pasada, para todo lo que significa vida, y ahora me siento, pues regreso a mí mismo tras esta suerte de desvanecimiento del espíritu, como si lo encontrase todo después de una larga ausencia. Anhelo cordialmente recibir un amable detalle de usted. Para que usted tenga algo a su lado que de cuando en cuando me haga presente, disponga algún lugar en su casa para el cuadro que le adjunto[6], el que usted quiera, pero no allí donde enterró el retrato de Reinhold.

Aquí le devuelvo también, según su deseo, las Elegías junto con el de Stolberg y mis más efusivas gracias. El primer manuscrito de *Horen*

[6] *Se trata de un grabado en cobre del conocido retrato de Schiller por Graff.*

salió anteayer para el librero. Le he escrito para decirle que el resto del primer número le llegará en catorce días.

Le solicito poder devolverle la comedia *La viuda* que trajo con usted el otro día en un plazo de catorce días. Deberá imprimirse en la *Thalia* con la cual la recuperará usted entonces, si le apetece hacer uso de ella.

He esperado anhelante un manuscrito de Meyer durante esta semana. ¿Querría usted recordárselo? El señor von Humboldt iniciará su viaje a Erfurt el próximo sábado. Todos nos despedimos de usted con nuestros mejores recuerdos.

Schiller

A Schiller

Weimar, tarde del 27 de noviembre de 1794

Le envío el manuscrito, y espero haber encontrado la medida precisa y el tono apropiado. Le pido que me lo devuelva cuando antes, pues todavía son necesarias algunas pinceladas aquí y allá para que ciertos pasajes adquieran toda su claridad. En caso de que me sea posible colocar en el segundo número la segunda epístola y el primer cuento, lo dejaremos así y retrasamos las Elegías al tercero, y si no es posible, entonces estas pueden adelantarse. Tengo muchas ganas de editar los pequeños cuentos, con la carga de saber que para algunos son un pseudo-Epos como la novela[7].

Unger (quien parece despistarse de vez en cuando) me envía el final del primer libro y se olvida del medio. En cuanto me lleguen los seis pliegos que faltan le envío este Prólogo[8].

El señor Humboldt ha participado el otro día en una sesión estético-crítica. No sé qué le ha contado.

Me encantaría saber cómo le va con su trabajo, es más, me gustaría leer algo que ya esté cumplimentado.

Recibirá pronto las capillas de la revista mensual de la que conocemos su fisonomía antes que el público.

[7] *La expresión «pseudo-epos» aparece en el* Wilhelm Meister *y significa el escaso valor de la novela como género literario en la estética clásica.*

[8] *Se trata del primer libro del* Wilhelm Meister.

Viva usted bien. De nuevo tengo un montón de cosas de las que me gustaría hablar con usted.

Goethe

A Goethe

Jena, 29 de noviembre de 1794

Me ha sorprendido usted muy gratamente con el rápido e inesperado envío de la entrada de sus cuentos, y le estoy por ello doblemente agradecido. Según mi criterio, el conjunto está introducido de manera muy oportuna, especialmente encuentro muy feliz el tratamiento del punto discutido[9]. Sólo que es una pena que el lector reciba esto muy poco a poco cada vez, con lo cual no está en situación de poder juzgar convenientemente las necesarias relaciones de lo dicho con el conjunto. Por ello hubiera sido deseable que ya se hubiera podido entregar simultáneamente el primer cuento. Pero no quisiera resultarle descortés en mis deseos ni tampoco ser la causa de que usted viese su participación en *Horen* como una carga. Así que reprimo este deseo y le aseguro simplemente que cuando usted quiera realizarlo, sin que ello suponga para usted una molestia, sepa que me hará un gran regalo.

Según el cálculo aproximativo que he realizado (y he contado algunas páginas por palabras), el manuscrito no puede ascender a más de dos pliegos y medio, pues entonces quedaría todavía todo un pliego por rellenar. Si no es posible hacerlo de otra manera, entonces quiero encontrar remedio y describir brevemente un Morceau de la historia de los países bajos, que quizá fuera de su interés, con el sitio de la ciudad de Amberes bajo Felipe II, y que tiene algunas curiosidades. Este trabajo no me supone mayor esfuerzo, y alcanzaría el objetivo secundario de que ya en el primer número se trataría también el ámbito histórico. Por supuesto se entiende que este *expediente* queda relegado en el primer número mientras haya esperanza que recibir alguno más de sus cuentos. No puede evitarse que la aparición de este número se retrase todavía una semana, lo cual tampoco es tan terrible, y quizá podamos

[9] *Se refiere, como en otros tantos lugares de las cartas, a conversaciones mantenidas por ambos autores y que no es posible reconstruir por razones obvias.*

ponerle remedio haciendo que el segundo número salga una semana más tarde.

Dado que en mi anuncio al público pienso hacer notar nuestra castidad en el juicio político, le pido que piense si quizá no debiera escandalizar a aquellos que usted pone en boca del consejo secreto, un partido del público, y no precisamente el menos numeroso[10]. Puesto que aquí no es el autor sino un interlocutor el que habla, la balanza se inclina de nuestro lado, y debemos prestar mayor atención a lo que parece más que a lo que es. Este aviso proviene del redactor. Como mero lector, introduciría un prólogo para el consejo secreto, que mediante el impetuoso Karl[11], si reconocen su injusticia, quieran ir a buscarlo y que permanezca en nuestra sociedad. También cuidaría yo del viejo espíritu[12] contra su despiadada opositora[13] que casi lo hace malo.

De algunos rasgos, especialmente de unas grandes complicaciones de los cuantos al principio, creí poder deducir que usted tenía la intención de despertar la suposición en el lector de que se ponían en juego acontecimientos reales. Puesto que usted hace seguir su narración, en el transcurso de los cuentos de todos modos con el intento de interpretación, no sería nada feo, por lo menos, empezar sin demora con ello y hacer que el medio sea problemático en consideración de todo esto. Seguro que tendrá en cuenta mi propio intento de interpretación.

Las capillas de *Horen* me serán enviadas de semana en semana. Dudo por ahora si podemos esperar las primeras en los próximos catorce días. La *Sottise* del señor Unger me ha parecido muy decepcionante, y eso que me acerqué a este escrito con auténtica ansia. Leeré con no menor ansiedad las piezas de su Fausto que todavía no están impresas, pues le confieso que lo que he leído de esta obra es para mí el torso de Hércules. En estas escenas reina un poder, una plenitud del genio, que muestra inequívocamente al mejor maestro, y quiero seguir tan lejos como sea posible a esa naturaleza grande y osada que respira en ellas.

El señor von Humboldt, que le envía sus mejores deseos, está todavía fuertemente impresionado por su manera de exponer a Homero, y ha despertado en todos nosotros un deseo tal que la próxima vez que

[10] *El consejo secreto parece que estaba dirigido por opositores a la revolución francesa, según la introducción de Goethe a las* Conversaciones de alemanes errantes.

[11] *Con ese nombre se alude a los que pensaban y esperaban que todavía era posible salvar la vieja situación.*

[12] *El viejo espíritu es uno de los narradores de las* Conversaciones.

[13] *Otra de las protagonistas, Luisa, que trata al viejo señor como una auténtica respondona.*

venga a pasar unos días no le dejaremos tranquilo hasta que no tenga con nosotros una sesión como aquélla.

En lo que respecta a mis cartas estéticas, todo ha ido muy lento hasta ahora, pero la cosa sigue adelante, y ahora sólo puedo esperar que el edificio esté bien asentado sobre sus fundamentos. Si ahora no se interpusiera ese pequeño trabajo histórico, quizá pudiera hacerle un envío en ocho o diez días.

Todos se despiden de usted con sus mejores recuerdos. Enteramente suyo,

Schiller

A Schiller

Weimar, 2 de diciembre de 1794

Me ha alegrado mucho saber que no está descontento con mi prólogo ni en su totalidad ni con los puntos principales. No podría proporcionarle nada más que esto para el primer número. Quiero repasarlo una vez más, recolocar al consejo secreto y a Luisa Sordinen y quizás darle a Karl más fuerza, aunque así se quede todo como ahora. Seguro que su artículo histórico le sienta bien al número, que ganará una deseada variedad. Espero poner el cuento en el segundo número, por supuesto tengo la intención de proceder como la narradora de las mil y una noches. Me alegra utilizar sus observaciones ahora mismo y mediante ellas dar nueva vida a esta composición. Espero que haga la misma buena acción para la novela. No me haga esperar demasiado a la continuación de sus cartas.

Del Fausto no puedo participarle nada ahora; no me atrevo siquiera a deshacer el paquete, que todavía mantengo atado. No podría copiarlo sin redactarlo de nuevo, y no siento el ánimo necesario para eso. Si algo en el futuro me hiciera capaz de ello, ciertamente sería su participación.

Me tranquiliza mucho que el señor von Humboldt esté contento de nuestras conversaciones sobre Homero, pues no fue sin preocupación el que me decidiese a hablar de ello. Un placer compartido tiene un encanto especial que a menudo es incomodado por las diferencias de los participantes. Hasta ahora un genio bueno ha velado siempre sobre

nuestras horas. Sería en verdad hermoso que alguna vez disfrutásemos juntos algunos libros.

Viva usted muy bien, y no me deje lejos de usted ni de los suyos.

Goethe

A Goethe

Jena, 3 de diciembre de 1794

Acabo de recibir una carta de Cotta en la que desea y promete enviar el primer número de *Horen* antes de final de este mes si hay manuscritos bastantes, así que le pido que en lo posible me envíe sus cuentos como muy tarde el viernes, pues así se los puedo yo enviar a él. Las cartas tardan siete días en llegar, y más o menos será necesario el doble de ese tiempo para imprimir el resto del número y encuadernarlo en rústica. Por desgracia veo que mi artículo histórico no podrá estar terminado para este número, sobre todo porque mi indisposición se reservó para sí dos días, y el anuncio del periódico para el público me llevará, seguro, algunos días más. Mientras tanto, tengo la esperanza de que el anuncio mismo, que deberá ser incluido en la impresión del primer número, sirva también en cierta medida de suplemento.

Puesto que el correo sale ahora mismo me queda el tiempo justo para agradecerle de corazón la bondad con la que ha tomado en consideración mis observaciones y por el resto del contenido de su carta.

Schiller

A Schiller

Weimar, 5 de diciembre de 1794

Aquí tiene mi manuscrito. He hecho con él lo que me ha permitido el tiempo disponible. Quizá usted o el señor von Humboldt puedan repasarlo al menos una vez.

He tachado el punto final porque se me ocurrió que todavía podía añadir algo más de forma conveniente. Si lo termino al mismo tiempo

que su anuncio, podría entonces entregarlo simultáneamente. Escríbame sólo por estas recurrentes cuestiones: si le resulta conocido algo de una historia de mistificación fantasmagórica que hace muchos años debió ser encontrada por Mlle. Clairon y si quizá este cuento haya sido ya impreso en algún periódico. En caso de que no fuera así se lo haría llegar, y así empezaríamos desde lo increíble, lo que ahora mismo nos haría ganar una confianza infinita. Desearía que el primer número apareciera con la carga completa. Seguro que preguntará a algunos aplicados lectores de periódicos por la historia de Clairon, o le puede plantear la cuestión a Voigt, el que alquila libros, que con seguridad sabría algo así.

Viva bien y manténgase sano. Y que no se vea perturbado tan a menudo en su bella ocupación espiritual por azares corporales.

Goethe

A Goethe

Jena, 6 de diciembre de 1794

Apenas acabo de levantarme de la cama cuando recibo su paquete para mi alegría y tranquilidad. Tras la historia fantasmagórica, quiero ocuparme con esmero ahora mismo del día de hoy. Sobre ella no he leído ni oído nada.

Fichte me ha prometido enviarme en los próximos ocho días un cuarto artículo para el primer número, pues entre sus papeles tiene material disponible para ello. Así que la carga será completa, y dado que el anuncio se va a imprimir como suplemento, incluso nos va a sobrar algo. Si entre tanto, mientras se imprime el primer número, terminase con la continuación de las conversaciones, el linotipista está ya ocupándose del segundo número. En mi opinión, para éste alcanzará con su segunda epístola, la continuación de las conversaciones, la continuación de mis cartas y la historia del asedio de Amberes.

Cotta desea con avidez que se impriman los nombres en los artículos individuales. A mí me parece que podría complacerle bajo la restricción de que no lo ponga en aquellos artículos en los que el autor no quiera aparecer. En sus *Elegías*, que ningún lector puede desconocer si no le falta el juicio, no será necesario poner ningún nombre. En caso de que en sus *Conversaciones* no quiera ser nombrado en absoluto o bien

sólo quiera ser señalado mediante una simple G., tenga la bondad de hacérmelo saber en su próxima carta. De todos modos no se pondrían los nombres al final de los artículos, sino que serían mencionados en el índice de contenidos.

En lo que respecta a las recensiones del periódico en el Litt.-Zeitung, ya se ha acordado que cada tres meses se hará una recensión con todo detalle. Sin embargo, el primer número aparecerá detallado en la primera semana de enero. Cotta sufragará los gastos de las recensiones, y los recensionistas serán miembros de nuestra sociedad. Así que podemos ser tan detallistas como queramos, si bien no queremos alabarnos hasta el aburrimiento, puesto que se debe enseñar todo al público.

Con mi salud me va de nuevo muy bien, así que ahora mismo voy a ocuparme del anuncio.

Enteramente suyo,

Schiller

A Schiller

Weimar, 6 de diciembre de 1794

Por fin llega el primer libro de Wilhelm Alumno, pues no sé como consiguió el nombre de Maestro. Por desgracia sólo podrá ver los dos primeros libros cuando el cobre les haya dado la forma definitiva. No obstante dígame abiertamente su opinión, dígame lo que se desearía y esperaría. Los siguientes los verá en manuscrito flexible y no me privará de su amable consejo.

Quiero seguir trabajando poco a poco en las *Conversaciones* y sobre todo terminar la segunda epístola. Espero que todo vaya bien y con facilidad si estamos en plena actividad.

Cotta puede tener razón cuando nos pide los nombres. Él conoce al público, que mira más a la marca que al contenido. Por ello quiero dejar la decisión sobre sus aportaciones completamente en manos del resto de los colaboradores y, en lo que respecta a las mías, debo pedirle que todas ellas, en conjunto, aparezcan en el anonimato; sólo de ese modo me será posible, con libertad y humor, con el resto de mis relaciones, poder participar en su periódico.

En caso de que encontrase fallos de imprenta o de cualquier otra índole ¿querría tener la amabilidad de marcar el lugar con lápiz?

Me alegraré de leer pronto algo suyo y quizás, tras el año nuevo, verle durante un tiempo.

Meyer le envía saludo y yo me despido con mis mejores recuerdos.

Goethe

A Goethe

Jena, 9 de diciembre de 1794

Con todo el ánimo de mi corazón he leído y asimilado el primer libro de Wilhelm Meister, al que agradezco un placer que hace tiempo no tenía y sólo mediante usted he podido disfrutar. Podría disgustarme como es debido si la desconfianza con la que usted habla del genio de este producto excelente, debiera atribuirla a alguna otra causa que no fuera el tamaño de los desafíos que se plantea su espíritu a sí mismo. Pues no encuentro en él algo que no esté en la más bella armonía con la dulce totalidad. Por hoy no espere de mí un juicio más detallado. *Horen* y su anuncio y la cercanía del día del correo me distraen de tal manera que debo convocar todo el ánimo debido para cumplimentar ese objetivo. Si todavía puedo quedarme con los pliegos por unos días, quisiera tomarme mi tiempo e intentar si soy capaz de adivinar algo del distante curso de la historia y del desarrollo de los personajes. El señor Humboldt también se ha deleitado auténticamente con su lectura y encuentra, como yo, su espíritu en toda su viril juventud, sin hablar de la energía y la plenitud creadora. A buen seguro que este efecto será común. Todo se mantiene unido de una forma tan sencilla y bella en sí misma, y con tan poco se consigue tanto. Confieso que al principio temía que, a causa del tiempo intermedio tan largo que debió transcurrir entre el primer esbozo y las últimas pinceladas, se pudiera percibir una pequeña desigualdad, aunque fuera sólo la de la edad. Pero no hay ni una huella de ello. La osadía de los lugares poéticos, que desde el silencioso flujo del conjunto aparecen como relámpagos particulares, crean un efecto excelente, alzan y llenan el ánimo. No quiero decir nada hoy sobre las hermosas caracterizaciones. Tampoco diré nada sobre la viviente naturaleza, narrada hasta la excelencia, que reina en todos las descripciones y que usted no puede rehusar en ningún producto.

De la fidelidad del lienzo de la economía y amoríos teatrales, puedo juzgar con mayor competencia en tanto que estoy mucho más familiarizado con ambos de lo que desearía tener motivo. La apología del tratamiento es gloriosa y en un gran sentido. Pero que, junto a esta pueda afirmar una inclinación del héroe principal aún con cierta gloria, no es ciertamente una de las más insignificantes victorias que promueve la forma sobre la materia. Pero no debo entrar ahora en interioridades, porque en este instante sencillamente no puedo continuar.

Sobre su nombre y el de todos he puesto a Cotta bajo arresto, y si bien malhumorado, es posible que se rinda. Para mi gran alivio, he terminado hoy el anuncio, que será incluido en la sección de inteligencia del Litt.-Zeitung. Su promesa de venir hasta aquí pasadas las navidades es para mí muy consoladora y me permite mirar con un ánimo algo más alegre en este triste invierno que no ha sido nunca mi amigo.

En lo que respecta a la historia de Mlle. Clairon, no he podido enterarme de nada. Con todo espero todavía algunas noticias sobre ella. Mi mujer recuerda haber oído algo de que en Bayreuth, en la apertura de un viejo edificio los antiguos margraves[14] se habían dejado ver y habrían profetizado. Hufeland, el jurista, que como todo buen amigo sabe hablar *de rebus omnibus et de quibusdam aliis*[15], no supo decirme nada de todo esto.

Todos se despiden de usted deseándole lo mejor y se alegran mucho de la promesa de su venida.

Schiller

A Schiller

Weimar, 10 de diciembre de 1794

Me ha hecho usted mucho bien con el testimonio que me da sobre el primer libro de mi novela. No es de extrañar que tras el destino especial que ha tenido esta producción por dentro y por fuera, me siente confuso. Sencilla y finalmente me he mantenido en mi idea y me alegrará mucho que usted me conduzca fuera de este laberinto.

[14] *Markgraf, título de dignidad de algunos príncipes alemanes-D.R.A.E. [N. del T]*
[15] *De todas las cosas y de quienesquiera [N. del T]*

Quédese con el primer libro tanto tiempo como quiera mientras llega el segundo, y el tercero lo leerá en el manuscrito. Así encontrará más puntos de vista para su juicio. Deseo que su placer no disminuya con los libros siguientes, sino que crezca. Puesto que junto a la suya cuento también con la voz del señor von Humboldt, continuaré trabajando más aplicada e infatigablemente.

El que se callen los nombres, lo que ya en el anuncio debe ser mentado, ciertamente en lo particular ayudará quizá a acrecentar el interés; ahora, eso así, sólo deben ser interesantes los artículos.

Estoy tranquilo con respecto a la historia de Clairon y le pido que no diga nada más. Hasta que nosotros la produzcamos.

Viva usted bien. Espero que me sea posible comenzar el año con usted.

Goethe

A Goethe

Jena, 22 de diciembre de 1794

Aquí le envío por fin una muestra de *Horen*, que espero sea de su agrado. La impresión ha salido un poco estrecha, con lo cual el público sale ganando más que nosotros. En lo sucesivo se puede, con todo, buscar algún cambio y hacerlo algo más ancho, especialmente en las piezas poéticas. Para ser el comienzo no me desagrada que los grandes artículos vayan juntos y bien visibles. Ya me ocuparé de que Cotta compense de algún modo a aquellos de nosotros que contribuyen mucho y a los que el estrechamiento de la impresión les convierte en conjunto en un complemento. De todos modos está en nuestro contrato que a partir de una venta de 2000 ejemplares se nos debe pagar más, pero a parte de esto, debiera hacer algo más.

Espero que no encuentre ningún fallo de imprenta. Por lo menos yo no he encontrado ninguno. El formato y la letra le dan al libro una apariencia sólida y duradera, y se distingue muy ventajosamente del montón de periódicos. Incluso el papel es resistente y parece que a la larga aguantará como es debido.

Cotta espera mucho de mí en los manuscritos para el segundo número. Le pido por ello la segunda epístola.

Le ruego que me devuelva estos pliegos, porque el consejero de la corte Schütz, que hará la recensión del primer número, quiere conocerlo pliego a pliego. También he encargado una prueba de la cubierta, que recibiré en ocho días.

Me alegro de corazón de su pronta venida a Jena. La señora von Kalb está aquí desde hace unos días.

Schiller

A Schiller

Weimar, 23 de diciembre de 1794

Ahora mismo le devuelvo los pliegos. La impresión y el papel causan buen efecto, especialmente la prosa. Los hexámetros pierden el ritmo de la mirada debido a las líneas, ora únicas ora dobles.

Nuestra explicación sobre los honorarios, pensaba yo, podemos ahorrárnosla hasta que salga el primer número, y entonces se hará el cálculo y se pondrán las condiciones, pues naturalmente, en lo sucesivo, no deseo ser de utilidad para dejar medir nuestros frutos del campo por la fanega a discreción del señor Cotta.

Aquí tiene la segunda epístola. Su segunda mitad bien puede ser la tercera epístola y el comienzo del tercer número.

Quiero ocuparme ahora de la historia fantasmagórica. Antes de final del año me quitaré algo de en medio para poder recibir al nuevo junto a usted con los más festivos ánimos.

Envíeme de vuelta los manuscritos de Cotta, que en cierto sentido es algo bueno.

Viva usted bien y salude a la señora Kalb, quien esta vez, por desgracia, sólo ha pasado por aquí de lejos.

Goethe

A Schiller

Weimar, 25 de diciembre de 1794

Le escribo unas letras con motivo de la vieja señoría[16]. Parece que está pasando graves apuros. Yo tengo 20 táleros para él que le enviaré el sábado. ¿Quisiera usted, entre tanto, darle algo? Sobre todo tenga el dinero con usted y vaya dándoselo poco a poco, pues nunc aprenderá a manejar correctamente este instrumento. Que viva usted bien. Mi tercer libro está terminado, y todo parece disponerse de tal forma que podré verle con alegría tras el nuevo año.

Goethe.

Selección y traducción de Francisco Javier Martínez Contreras

[16] *Se alude con ello a Jacob Hermann (1725-1798), teósofo y alquimista que estudió filosofía en Jena durante sus últimos años, a partir de 1791.*



Retrato de Joseph Brodsky

CALLEJERO



Retrato de Paul Morand

Entrevista a Álvaro Pombo

Jesús Marchamalo

Sí es verdad eso que cuentan de él, que tiene un aire inconfundible de marino decimonónico. Un capitán de patache de aquellos que posan, impasibles, en el castillo de popa, con un impermeable empapado, una pipa y ojos vivarachos en medio de la tormenta.

En su casa, un cierto regusto a camarote: sillones orejeros, cojines, tapetes de punto, plantas –dos orquídeas blancas– sobre las mesas, libros y papeles ocupando el sofá. En las paredes, cuadros de barcos, y en las estanterías, libros y fotos: en una, saluda a los Príncipes, y en otra posa ante una bandera pirata, lo que podría considerarse un empate.

Nos sentamos alrededor de una mesa camilla, sobre la que hay dos membrillos, granadas y un par de limas de color otoñal indefinible. Al fondo, una chimenea. Habla de forma atropellada, saltando de un tema a otro, deja a medias las respuestas, se levanta, y coge un libro, y se sienta, y abre una ventana, y la cierra. Me fijo en que las pantallas de todas las lámparas están llenas de papeles sujetos con pinzas que le recuerdan deberes y citas ineludibles.

Dice que está constipado, y trae un pañuelo blanco en la mano, con el que juguetea. Por fin se sienta, y empezamos.

—En sus entrevistas siempre aparece algún gato, que salta, que se pasea majestuoso, que ronronea o se enreda entre las piernas de las visitas, pero recuerdo que la otra vez que estuve en su casa tenía una gata que me arañó.

—Se murió, la pobre. Siempre suelo tener gatos, ahora no tengo y en cierto modo es mejor porque un gato da trabajo. Son muy confortables y agradables, pero dan trabajo, casi tanto como un niño. A un gato hay que cuidarlo y estar pendiente, no se puede uno ir de viaje. En fin.

—He leído que María Zambrano llegó a tener dieciséis, y que la denunciaban las vecinas constantemente, y tenía que irse de las casas.

—Tenía miles, sí. Por lo visto los recogían por la calle ella y su hermana. Y es que los gatitos son graciosos y zalameros, e iría allí al Foro, en Roma, o donde fuese, a echarles comida, y se le frotarían en las piernas, y claro. Pero dieciséis gatos es una locura, tres gatos es una locura también.

—Su biografía dice que nace en Santander, en 1939.

—Si, nací en Santander, y me crié en una casa de la que hablo en *El héroe de las mansardas de Mansard.* Allí está todo mucho mejor contado de lo que pueda hacerlo ahora. Era una casa construida por un arquitecto francés, con los famosos techos parisinos abuhardillados, las mansardas, de las que después saqué el título del libro. Y allí viví hasta los 15 años.

—Sé que no le gusta que los escritores hablen de sí mismos, y que específicamente no le gusta nada hablar de usted, pero algo tendremos que contar de su infancia. ¿Qué recuerda?

—Fue una infancia divertida, normal. Y sí, es verdad que no soy amigo de hacer grandes confesiones, de manera que voy a decir lo que he dicho doscientas veces, no esperes ninguna novedad porque, además, no creo en las novedades autobiográficas, más bien las detesto. No creo en los comentarios sobre otros autores, ni los comentarios sobre mi propia vida, pero bueno.

—Se licencia en filosofía, da clases en un colegio, y se marcha a Londres, de donde vuelve con su primer libro.

—No, eso no es exactamente así. El primer libro lo publico en el año 73, pagándome yo la edición. Se titula *Protocolos* y es un librito de poemas que edito con Don José Ruiz Castillo, una editorial entonces muy prestigiosa. Castillo fue el editor de toda la generación del 98, un tipo muy divertido, muy castizo, que hizo también la edición de la primera traducción de Freud al castellano, y con él publiqué mi primer libro, que pagué yo.

—¿Por qué decidió pagarse la edición?

—Pues porque no se me ocurría otra manera de publicarlo. Me puso un prólogo Luis Felipe Vivanco, que había sido profesor mío, y tenía

treinta mil pesetas en aquel momento. Yo estaba muy desconectado entonces de la vida literaria madrileña y así he seguido todo el tiempo. Sí recuerdo, fíjate, que le envié un ejemplar a Bousoño.

—*¿Y qué le dijo?*

—¿Bousoño? Pues no sé, ahora le veo mucho en la Academia, me parece que entonces me contestó con una carta, muy amable, creo recordar. Hace mucho tiempo.

—*¿Y tuvo alguna repercusión, se vendió bien?*

—No se vendió nada. Hicieron una edición de mil doscientos ejemplares, y yo me debí de quedar con mil. Por ahí debe haber todavía alguna caja, he ido dando y regalando a lo largo de los años, pero todavía me quedan algunos tochos de ellos. Yo en aquel momento tenía ya 33 ó 34 años, de modo que era mayor, yo me consideraba muy mayor entonces, y eran escritos que tenía guardados desde los 24 años, y que de pronto decidí publicar, osea que tampoco tenía muchas esperanzas depositadas en el libro.

—*Todo esto ocurre viviendo en Inglaterra.*

—Sí, en Inglaterra pasé once años, desde 1966. En el año 74 terminé mis estudios de Filosofía en el Birkbeck College, y me coloqué de telefonista en una filial del banco Urquijo, el mejor empleo que he tenido en Inglaterra nunca. Porque yo no estuve en ninguna Oxford ni en ningún sitio, sino trabajando de telefonista, y tengo una visión de Inglaterra desde el punto de vista de un telefonista.

—*Y allí, en el puesto de telefonista, es donde comienza a escribir, como Faulkner encima de la carretilla, ¿no?*

—Bueno, sí. Pasaba muchas horas allí sentado; entrábamos a las nueve y hacía una hora extra, hasta las seis, con un rato para comer. Eran muchísimas horas sentado el teléfono, y fui escribiendo un libro que luego se titularía *Relatos sobre la falta de sustancia.* Con ese libro vine a Madrid, y se me ocurrió hablar con Aranguren, a quien también

conocía de la Universidad, y que me recomendó visitar a Benet. Así que le llamé por teléfono y fui a verle a Pisuerga siete. Y Benet me puso en contacto con Rosa Regás y gracias a esa conexión pude publicar el libro en 1977. Un libro que me hizo muchísima ilusión. Siempre cuento que Rosa Regás me llevó un ejemplar, recién salido de la imprenta, de color azul y plata, y lo recuerdo, ya digo, con muchísima ilusión. Tenía, déjame calcular, 49, 59, 69... son treinta... treinta y ocho años. Es decir, que era una persona mayor cuando publico mi primer libro en serio. Y fue importantísimo el empujón que me dieron Benet y Regas porque si no, no sé qué hubiera pasado, porque es realmente desagradable tener libros y no poder publicarlos.

—Me estoy fijando en que tiene toda la estantería llena de premios, toda su carrera está jalonada de ellos.

—Bueno, ése que tengo ahí arriba es el Premio Lara de los editores que me dieron en el año 2001, y que se considera un buen premio, aunque no comportaba dinero. Más abajo tengo el Herralde, y en papelotes tengo el Premio Nacional, y el de la Crítica, y el Premio Fastenrath de la Real Academia. Sí, la verdad es que he tenido mucha suerte con los premios...

—Volviendo a Benet ¿qué recuerda de él?

—Benet era una persona fascinante, y yo le tuve mucho afecto. Nos hicimos muy buenos amigos a partir de esa visita a su casa y seguimos siéndolo durante unos años hasta que vine a España a vivir. La verdad es que los escritores somos muy nuestros, o muy suyos, o como quieras, y nos distanciamos, no sé muy bien por qué. Tal vez porque yo no soy persona de tertulias, y él era mucho de eso. De todas maneras, tengo un libro, que se titula *Alrededores,* donde se recogen artículos de prensa en los que hablo de muchos escritores, y ahí hice un retrato de él, aunque no me acuerdo de nada de lo que cuento. Se me olvida todo lo que escribo, no sé que me pasa pero se me olvida muchísimo...

—¿Se relee alguna vez?

—No, me releo poco. Me voy a releer en este momento, ahora mismo, para ver lo que escribí de Benet, a ver... Mira, decía esto: «Benet

y yo hemos alquitarado el «usted»: ésa es nuestra más indiscutible contribución conjunta a la historia de la literatura española. Cualquier asomo de tuteo, incluso el más mínimo, sería un regreso a la materia ónticamente indiferenciada, la existencia bruta de un par de sujetos sueltos» Es decir, nos tratábamos de usted; bueno, sigue un par de páginas más, un poco más adelante hablo de Javier Tomeo, que nunca llevaba tabaco y no hacía más que pedirnos.

—Hay una frase de Herralde que dice que los poetas, como usted, escriben una prosa diferente, más vibrante.

—Sí es verdad que los poetas, en general, escriben muy buena prosa, si no se almibaran ni se empeñan en hacer prosa poética. Porque en una novela hay que contar cosas triviales a veces, hay que contar que estamos tú y yo, aquí sentados en unos sillones, y que tú escribes y yo hablo, y no puedes ser todo el tiempo un ser poético. Es un defecto a veces de Valle, que es demasiado poético, es un tema largo que daría para mucho.

—También dijo Herralde de usted que es un escritor de culto.

—Siempre lo discuto porque no me gusta nada ser un escritor de culto, y además no creo que lo sea. Vendo cuarenta mil ejemplares al año, y ésas no son cifras de autor de culto, y sobre todo no tengo vocación. Yo aspiro a dirigirme a una gran cantidad de personas, tengo voluntad de tener muchos lectores. Herralde lo dijo porque en un momento le pareció interesante, pero no lo soy en absoluto.

—Lo que sí ocurre es que no se prodiga mucho en fiestas, ni está en jurados, ni en presentaciones.

—No me prodigo nada. Para empezar, hago vida diurna, lo que quiere decir que a las diez de la noche estoy en casa leyendo o durmiendo, y en Madrid todo el mundo empieza a pensar en cenar a las diez de la noche, que es cuando yo empiezo a pensar en meterme en la cama. Y luego, a mí me ha cogido esto de la literatura muy mayor: no tengo discípulos, ni grupo literario, he hecho siempre la guerra por mi cuenta y así sigo. Para bien o para mal soy un solitario, no anormalmente solitario, pero sí quizás con los años voy adquiriendo un tinte

misantrópico. El otro día estuve en una fiesta que organizó Anagrama, y no conocía a nadie, absolutamente a nadie, y es muy desagradable. Conozco a muy poca gente hoy día en Madrid, conozco a tres personas.

—¿Cómo escribe? ¿Es maniático en su manera de trabajar?

—Yo dicto. Hago primero un monstruo de ciento cincuenta o doscientos folios, un copión como lo llaman en el cine, y luego voy corrigiendo, añadiendo y eliminando cosas. Antes escribía a máquina, ahora a veces hago borradores a mano, pero dependo mucho del relato oral. Y creo que la oralidad es muy importante en mi literatura. De algún modo, tengo la novela en la cabeza, no es que la sepa de memoria, claro, pero la tengo en la cabeza. Y parto de esas ciento y pico páginas, que vuelvo a leer y a reescribir, se parece mucho a lo que hace un cuentacuentos, un proceso oral que se convierte, finalmente, en texto. Doy mucha importancia a la lectura de mis textos, a que lo que escribo suene bien.

—He visto antes entre sus libros un ejemplar de su discurso de la Academia, en el que ha escrito en la portada «copia definitiva». ¿Hace muchas versiones de sus textos?

—Ésa a la que te refieres es la copia del discurso que leí el día de la recepción. Habíamos pactado que durara más o menos tres cuartos de hora, y lo que está escrito dura una hora larga, de modo que en esa copia reduje el texto a exactamente cuarenta y cinco minutos. Y sí, soy un experto tachando, creo que los textos ganan mucho cortándolos, y aunque no es fácil, yo tacho mucho.

—Es interesante eso que cuenta de los textos, que ganan cortándolos.

—Ganan muchísimo. Cuando empecé a escribir en periódicos tenía que enviar setenta líneas de maqueta, o treinta, no me acuerdo, y había que arreglárselas para decir lo que fuera en esas treinta líneas. De modo que aprendí a comprimir, a resumir, y sobre todo a cortar. Y creo que casi nunca se pierde nada cortando.

—He leído esta dedicatoria en uno de sus libros: «A Ernesto Calabuig, en recuerdo de las mil y pico holandesas que con toda pulcritud escribimos, reescribimos y tiramos a la papelera...».

—Sí, bueno, tiene que ver precisamente con lo que hablamos, la cantidad de folios que acaban en la papelera. Además, yo soy muy caótico contando las cosas, me repito mucho, voy y vuelvo, salto de un tema a otro... Y eso también hace que en cierta manera no me acuerde, tengo muy poco respeto por los textos escritos. Mallarmé dice: todo existe para convertirse en libro; yo hago justo lo contrario, yo convierto las cosas en libro porque si no no lo podría vender, pero no soy un escritor litúrgico. Sí me gustan los libros como objetos, me gusta hojearlos, me gusta cómo huelen, me gusta que estén bien editados, con letra muy grande, detesto la letra pequeña con todo mi corazón...

—*¿No doblará las páginas, por supuesto?*

—Hago de todo, soy un horror, mis libros quedan completamente desfigurados después de leerlos. Los estropeo mucho, en ese aspecto no soy nada bibliófilo.

—*Creo que hubo una época en que le interesó mucho Rimbaud.*

—Me interesó mucho saber qué le pasó, pero no es uno de mis poetas favoritos, que ya están fijados hace muchísimos años: Eliot y Rilke, entre los no españoles, o narradores como Iris Murdoch, Sartre... De Rimbaud me interesó saber por qué lo dejó, que abandonara la escritura con esa radicalidad, y que mandara al cuerno todo el mundo de la literatura y los cenáculos franceses de la época me resultó muy sugestivo, esa especie de salvajismo; olía todo a mierda, y lo mandó todo a la mierda.

—*No hemos hablado nada de la Academia, ¿qué tal le tratan?*

—Muy bien, es muy agradable la Academia. Lo que estamos haciendo en la comisión en que yo estoy es preparar la salida de la siguiente edición del *Diccionario,* y lo que hacemos es discutir sobre el material que nos trae el Instituto de Lexicografía, un trabajo muy interesante. Es difícil definir las palabras, ayer mismo me contaron que Marañón, cuando se moría, y finalmente se murió, dejó una papeleta con la definición de escaparatista, y me resultó curioso que al borde de la muerte Marañón se ocupara de definir escaparatista. Hace un par de sesiones se suscitó un problema: Gregorio Salvador trajo la palabra

«canalillo», y la definición que él propuso fue «hueco que hay entre los dos pechos de la mujer», pero yo añadí, y por lo visto se discutió mucho, que tenía que ser la mujer vestida, porque la mujer desnuda no tiene canalillo, y ves, ahí hice mi pequeña aportación. La Academia es diálogo y colaboración, y es bonito, lo paso muy bien.

—¿Y lo del amor al fútbol?

—Hombre, no soy un forofo, y mucho menos futbolero como lo es Javier Marías, por ejemplo, o muchos otros. La verdad es que hay muchísimos escritores a quienes les gusta el fútbol: Vicente Verdú es un teórico, le encanta, y a Eduardo Galeano, yo no llego a tanto, a mí me gusta ver algún partido en la tele, poco más. Sí hubo una época en que me interesó mucho Michel y el Real Madrid de Toshack, cuando escribía en los periódicos, pero ahora no paso de ver algún partido.

—¿Y de qué equipo es, del Racing, claro?

—No, del Racing no he sido nunca, no soy de ninguno. Me divierte el Madrid porque los conozco más, aunque anden un poco de capa caída esta temporada.

—¿Sigue teniendo una habitación acondicionada como gimnasio, con sus espalderas en las paredes y todo?

—Si, sigo teniéndola. Ahora lo que juego mucho es al pimpón, mal, pero estoy aprendiendo, y ando en bicicleta. Hago una vida muy poco literaria, hago una vida de hombre de campo. Paseo por las tardes, o por las mañanas temprano, voy en bici cuando hace buen tiempo, y cada vez me divierte menos la ciudad, la vida urbana.

—Una cosa que me llamó la atención es una frase suya un tanto provocadora: para escribir no hace falta salir del salón de casa.

—Es una cosa que cuento mucho porque yo soy fundamentalmente sedentario, y que me imagino que dejará horrorizados a otros escritores. Lo que quiere decir es que nada hay dentro, nada hay fuera, lo que hay dentro, eso hay fuera, como dice el texto de Goethe que citaba Ortega. Julio Verne no hizo más que contar viajes que imaginaba en su

despacho de París, y creo que la experiencia narrativa no siempre se toma del natural. Suponer que porque uno viaje mucho va a tener una vida más rica es mucho suponer. Un personaje puede tener tres niños y una existencia muy ordenada, y una vida de invención fabulosa. Yo nunca he estado en Venecia, y no pasa nada; debo ser el único escritor que no ha estado en Venecia...

—Puede hacer media con Sergio Pitol, el escritor mexicano, que ha estado mil veces en Venecia.

—Sí, Pitol es un viajero empedernido, fue diplomático y ha hecho del viaje su tema. Yo escribí una cosa sobre él que se tituló «El viaje a Vasconcelos». Vasconcelos es un autor mexicano y yo contaba que hay un gran país que es la lectura, el acto de leer, donde nos encontramos con frecuencia Pitol y yo. Le lectura tiene también ese aspecto de viaje en el que uno se encuentra con gente. Y habrás observado que esta habitación es una habitación para largas tardes de lectura: los sillones, las mesas camillas, el brasero, los colores, los objetos, las frutas... Todo esto refleja una actitud contemplativa ante la vida, de persona sedentaria frente al viajero. A mí me gustan los viajeros cuando vienen a contar lo que les ha pasado, me interesan más los relatos de los viajes que los viajes en sí.

—¿Y en qué anda ahora?

—Pues ando con el trabajo del año, pero nunca cuento nada porque si lo cuentas se gafa. Empiezas a hablar, y de algún modo empieza a peligrar. Y es que tampoco hay que contar nada, yo tengo una técnica muy burocrática, que es que escribes todos los días y vas sacando poco a poco las cosas. Muy poco inspiracional, como te contaba.

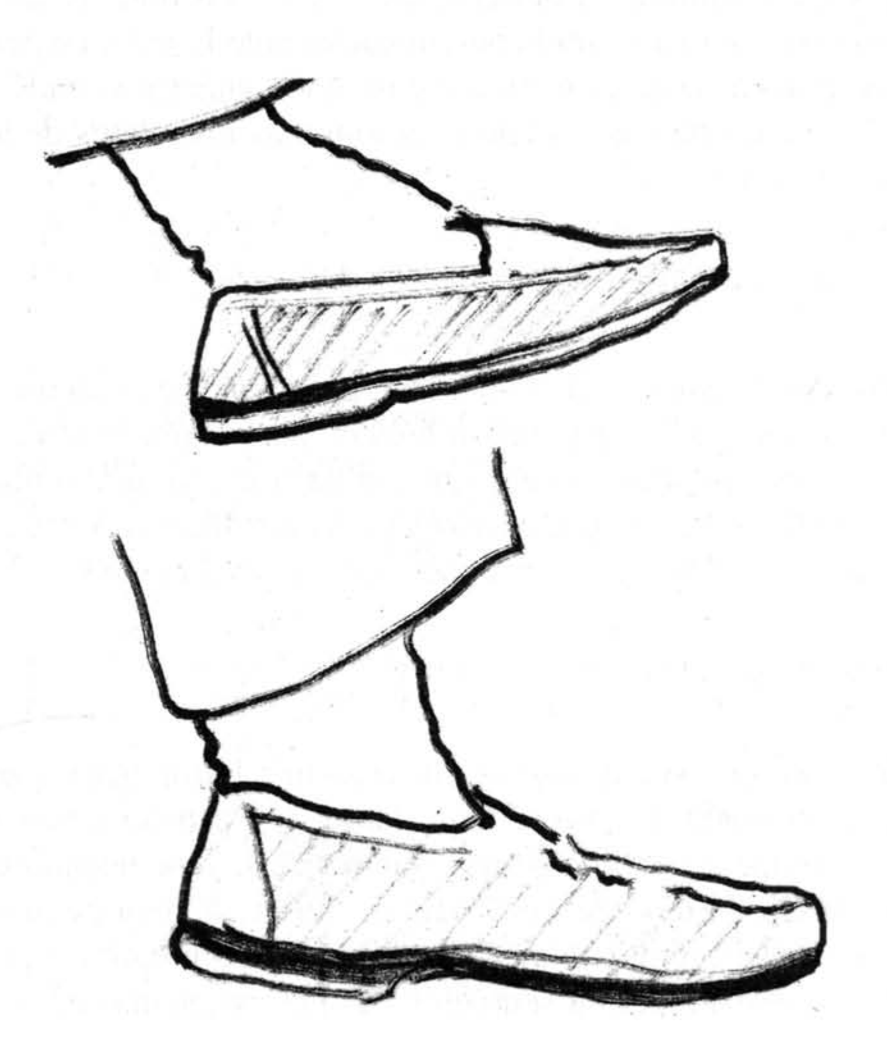
—¿Hay alguna clave en sus libros?

—Yo creo que si hay alguna clave en mis libros tiene que ver con que he comenzado a publicar muy tarde, por eso no tengo maestros adorados. Empecé a publicar casi con 40 años, y he hecho eso que se dice la carrera literaria en poco más de veinte. Y ahora con sesenta y cinco me encuentro muy bien. Cuando los demás preguntan ¿y esto era todo?, yo todavía tengo la sensación de que me queda todavía mucho

camino por recorrer. No tengo ninguna nostalgia de mi juventud, detesto mi juventud, la mejor época de mi vida han sido los últimos diez años. Así que por lo demás, todo bien.

Bajo en el ascensor con tres libros suyos que ha ido sacando a lo largo de la entrevista de un mueble, al lado de la chimenea. En uno de ellos, *Hacia una constitución poética del año en curso*, me ha escrito una dedicatoria con pluma, letra grande, regordeta y caótica.

Fuera se ha hecho de noche y, dirá lo que quiera, pero se echa en falta un gato, dormitando sobre un radiador, para las tardes de invierno. Aunque arañe.



Carta de Berlín.
Los neonazis y el ritual del Holocausto

Luis Pulido Ritter

Hannah Arendt, en los años sesenta, tuvo la lucidez de ver y criticar la ritualización que se imponía sobre el Holocausto, es decir, ser convertido en tema de la opinión pública con sus discursos ya preparados de antemano, los golpes de pecho de culpabilidad y los llamados de conciencia. A las víctimas del Holocausto se las trataría como soldados caídos, se les levantarían monumentos y se declararían días especiales para recordarlas. Esta crítica de ella le valió la animosidad tanto de la comunidad judía ortodoxa como del *establishment* político de Occidente y, especialmente, de Alemania, que ya había comenzado a definir el tema del Holocausto como parte de su culpabilidad nacional. Efectivamente, la posición de Arendt coincidía con otras posiciones suyas como, por ejemplo, su crítica de la generación del sesenta y ocho en Alemania, una generación que, con la revolución contra el orden burgués, le parecía tan unidimensional –tan alemán–, y, además, su insistente exigencia de que en los Estados Unidos se leyera a Heidegger.

Este año se cumplen sesenta años de la llegada de las tropas soviéticas a Auschwitz. El problema central de Arendt no eran las víctimas, como tema de ritualización, que es una manera oficial de hablar sobre las víctimas, sin hablar de ellas, y pasarlas así al olvido. La crítica de Arendt era la ritualización como tema. No obstante, a pesar de esta ritualización, que forma parte de la identidad de una nación –quizás como la entendía Renan en cuanto discurso que recrea, ya fueren «glorias» pasadas o proyectos futuros, aunque en este caso es una catástrofe nacional– uno se da cuenta de qué pesada es la atmósfera cuando se habla del tema de los judíos y, especialmente, del Holocausto en Alemania. Este es un asunto que no puede recrear la identidad positiva de una nación o, mejor dicho, su existencia como tema es precisamente que a partir de este genocidio una nación encuentra una responsabilidad y una enseñanza histórica. Todavía pueden encontrarse personas que, mencionando la palabra judío, no levantan la voz, como para que nadie se entere de qué está hablándose. Es algo que enrarece el ambiente,

cambia el tono de la voz y transforma los cuerpos. Y a pesar de que, en Alemania, prácticamente ya no viven judíos –últimamente ha habido un crecimiento de la comunidad judía por la emigración rusa– es como si estuvieran allí todos los días, como imagen, como acontecimiento, en fin, como ritual. El tema judío es paralelo a la ausencia práctica del judío en la vida cotidiana, aparte de algún periodista o de algún escritor que están frecuentemente en el espacio público. No es como el turco al cual vemos en el metro, en la calle, en las escuelas. El turco es un problema para la sociedad alemana porque es el problema concreto de la inmigración. En cambio, el judío, como problema, es la conciencia, la culpabilidad y la responsabilidad histórica. Dos obstáculos de un país que le impiden ser, como en una ocasión lo expresó Henry Kissinger, tan sólo una economía, lo que quizás le hubiera gustado ser.

Hay un artista alemán que ha querido traer al judío a la vida cotidiana. En Berlín plantea recordárnoslo todos los días con unas pequeñas placas de metal incrustadas en las aceras y en el umbral de los edificios donde vivieron judíos que fueron deportados. No faltaron los que protestaron contra esta acción, pues no querían encontrarse con muertos a la entrada de sus puertas. Este asalto a la vida cotidiana deconstruye un tema que ha sido suspendido en el olvido por el ritual oficial, no sólo del Estado, sino también por la forma normal de recitación cotidiana del mismo. Estas pequeñas, diminutas y llamativas placas no son fáciles de advertir para el transeúnte pero, cuando lo hacen, hablan sobre el individuo que allí vivió, porque en cada placa está el nombre y la fecha de nacimiento del deportado. Contrastan con el monumento construido en el centro de Berlín, al lado de Brandenburger Tor, una verdadera mole de cemento de miles de pilares, cuyo objetivo es hacer sentir al observador que entra en ese laberinto, el sentimiento de miedo, soledad e inseguridad de las víctimas del nacional-socialismo. Podría discutirse mucho si se lograra este efecto. Lo que sí es cierto es que ese monumento, con el efecto que quiere causar, pertenece a ese estado de culpabilidad nacional que ha convertido lo judío en monumento. Quiere hacernos rememorar con sus cientos de pilares la barbarie industrial de la muerte –hoy día se habla de limpieza étnica–. Es tan diferente del método de aquel soldado norteamericano, el capitán Richmond, que ordenaba a los residentes de un pueblo, que vivían justo al lado de un campo de concentración, y que según éstos no se habían enterado del crimen y ni olido tampoco la pestilencia del gas, a vestir a los cadáveres desnudos, porque –según él– tenían que ser enterrados con dignidad. El capitán Richmond daba sus órdenes en inglés, pero no hubo

nadie que no supiera de qué se trataba. No fue necesario tener diccionarios e intérpretes. Fue como si la gente del pueblo conociera el inglés de toda la vida. El capitán ordenaba que transportaran los cadáveres al lugar donde serían enterrados. Es más, al paso de los cadáveres por el pueblo, no permitía que nadie permaneciera con el sombrero puesto. Y es que el problema del genocidio, no fue tan sólo la liquidación, sino que nadie «sabía» qué había sucedido, nadie se había «enterado», nadie se sentía responsable. El mismo Göring, que había firmado decretos de deportación, no «sabía» qué había sucedido y, ya viendo lo inevitable, terminó suicidándose en su celda. Fue como un secreto compartido por los individuos, por un pueblo, por una región, por una ciudad y por una nación.

En los años cincuenta, pues, cuando termina la desnazificación que, en verdad, fue pasar por el lavarropas, no el dinero sucio sino los crímenes de una buena cantidad de antiguos nazis, Alemania se dedica a ser una economía, a construir su llamado milagro económico, un milagro que en parte es posible en el contexto de la Guerra Fría. Este milagro, sin embargo, experimenta su primer choque con la crisis del petróleo en 1974, que revela la dependencia del país, y de las economías occidentales, respecto a la globalización –palabra ésta que nadie utilizaba por aquel entonces–.

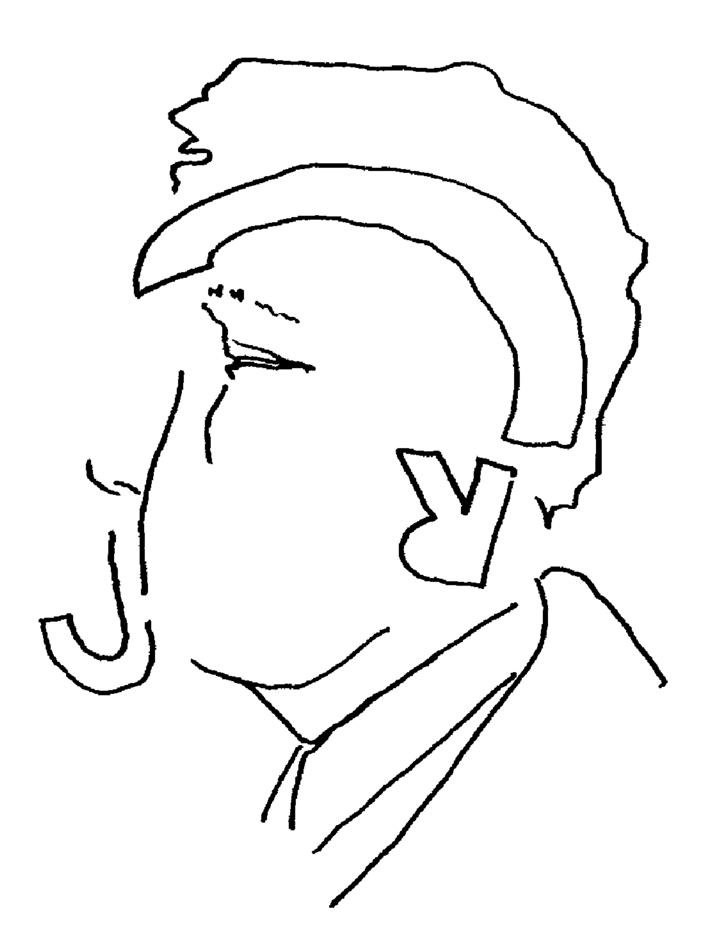
En un país donde el antisemitismo ha venido aumentando en los últimos años, parece ser que los únicos que rompen el consenso de la ritualización del Holocausto son los neonazis. En Dresde –la antigua capital del reino sajón– ellos están representados en el parlamento regional, y afirman que también debe designarse como Holocausto el bombardeo de las ciudad por los ingleses y los norteamericanos, en la que murieron miles de habitantes. Lo que asimismo se ha probado es que, justamente, por las bombas, miles de judíos pudieron salvar sus vidas, porque la ciudad era un centro clave para el transporte de los deportados hacia los campos de concentración. Con el bombardeo de Dresde se trató de intimidar a la población, combatir el terror con el terror, política militar de la cual dudaba el mismo Churchill. Lo cierto es que el bombardeo no quebró la ilusión de que la guerra se ganaría, aunque fuera por la ayuda de Dios que pusiera en manos de Hitler un arma milagrosa. Dresde pertenece, como argumento de los neonazis, a otros que han sido incluidos en la agenda de este populismo de derecha que también se opuso a la guerra de Irak, por su antiamericanismo, y se opone a la existencia del Estado de Israel, por su antisemitismo. Este rompimiento del consenso en cuanto a la ritualización del Holocausto

es la otra cara de la moneda: banalización del tema, no por la memoria codificada, que ahoga el sentido, sino por querer imponer un sustituto ritualizado en el espacio público: Dresde.

El judío está ritualizado en el espacio público, creado monumentalmente, cosa que impide hasta creer que hay judíos laicos, que no leen necesariamente la Torah, que no tocan obligadamente el violín y que también contraen matrimonios con no judíos. Resulta difícil imaginarse que en Tel Aviv haya parejas de enamorados acostados en las playas, que las muchachas caminen en bikini y que los jóvenes bailen al tiempo de Portership o Lenny Kravitz. En el espacio público la imagen del judío está tan ocupada por el creyente ortodoxo que impide ver que sí hay una llamada «comunidad» que, precisamente, ha pasado por lo que se comprende como la secularización. Se pueden encontrar judíos que primero son alemanes, argentinos, panameños e israelíes. Y después judíos. Esta monumentalización y ritualización del tema judío es precisamente lo que ha determinado –en gran parte– que se siga tratando lo judío de una manera esencialista y romántica. No vemos a individuos, sino sobre todo a un pueblo, a una etnia y, por lo tanto, puede comprenderse de allí que algunos hayan tratado de individualizar el Holocausto, ya sea por el registro individualizado de los números de deportación –que es una tarea faraónica– o la particularización de los destinos individuales o familiares, maneras éstas de hacer menos abstracta la representación del genocidio.

Se puede ser antijudío o antisemita, que es racismo, pero también ser antisionista, es decir, estar contra Israel. Son dos cosas diferentes aunque, frecuentemente, el antisionismo lleva en su seno fuertes dosis de antisemitismo. Esta ausencia de diferenciación entre sionismo y semitismo, que fueron tan frecuentemente confundidos en la Guerra Fría, en el contexto del conflicto judío-palestino, no fue extraña a ninguna de las orientaciones ideológicas tanto de la derecha como de la izquierda. Pero es necesario aclarar que el sionismo fue una creación de intelectuales judíos alemanes que, al calor de la ola neorromántica de finales del siglo XIX –un pueblo, una raza, una lengua– crearon este movimiento que debería realizar el arribo efectivo a la tierra prometida: Israel. Sin embargo, este país, que nace como resultado del fracaso de la integración europea de los judíos, no es el país tan sólo de los judíos, sino también de cristianos y árabes. Se puede ser israelí por nacimiento –*el ius solis*– sin ser judío. Sin embargo, Israel, como cualquier otra nación civilizada de la tierra, parte del *ius solis,* concepción ilustrada, aunque tenga este elemento romántico –una lengua, una cultura, un país– de la etnia, una creación también europea.

La ritualización del Holocausto ha abierto en Alemania, sin embargo, las puertas para que otras comunidades entren en el espacio público del país, comunidades a las que sólo se conocía por su nombre y por su condición de víctimas. Por ejemplo, los Sinti y Romas han comenzado a ocupar el espacio público. Es frecuente ver a los representantes de esta comunidad exigir también su espacio en la representación del genocidio. Y también exigen monumentos. Es como si, finalmente, las comunidades pasaran a ser integradas en la identidad de una nación cribadas por el tamiz del recordatorio. Esto ha sido necesario y lo es en un país como Alemania, que entra en el mundo globalizado con una población que no define su identidad por la sangre o el origen. Precisamente el gran problema de Alemania es cómo integrar en la idea de nación a millones de personas –muchos de creencia musulmana– con ciertos valores como la democracia y la tolerancia. El aprendizaje de la lengua, por supuesto, es un paso importante, pero no es suficiente. Lo cierto es que Alemania, por su propia experiencia histórica, tiene la gran oportunidad de dar un paso ejemplar en las políticas de integración y, además, el mundo –al contrario de lo que afirmó el filósofo Adorno– puede seguir escribiendo y leyendo poesía después de Auschwitz.





Nota sobre el amor y el deseo en la poesía de Eugenio Montejo

Gustavo Guerrero

En uno de los poemas de *Papiros amorosos* (2002), la reciente recopilación de toda su poesía erótica, Eugenio Montejo escribe: «Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para qué, ni por quién, ni hasta cuándo...». Cualquiera que haya frecuentado los versos del venezolano no puede menos que reconocer aquí la cuidada prosodia de tantas de sus composiciones, su clarísima dicción y esos motivos líricos recurrentes que, como buen hijo del limo, forman parte de su herencia modernista y simbolista. Más allá o más acá de todo ello, no creo que sea injusto ni demasiado atrevido querer ver también, en su hermosa y órfica confesión, una suerte de síntesis o apretado resumen de las tramas que el deseo, el amor y la poesía tejen y destejen incesantemente a todo lo largo de su obra. Y es que ya desde sus primeros libros, *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972) y *Algunas palabras* (1976), Montejo es ese hábil tejedor que Guillermo Sucre comparó alguna vez a una hacendosa araña: «Cualquier poema suyo parte de un punto y vuelve a él, pero para enriquecerlo, para dejarnos ver la amplitud de su recorrido y las sucesivas relaciones que va generando». Fiel a este patrón, su poesía erótica hila fino y va estableciendo continuas conexiones entre realidades diversas (creación, amor, cuerpo, deseo...), siempre en busca de un estado de equilibrio o de una armoniosa y rítmica unidad.

Es sabido que, como otros poetas de su generación, el venezolano lee desde muy temprano a Stevens y es hombre de convicciones postnietzscheanas. Ambas influencias lo alejan de la idea de trascendencia y lo invitan a volver los ojos hacia la vida terrestre, para cantar el tiempo del existir. Si se ha hablado de su poesía como de una poesía religiosa es sólo en un sentido metafórico y para referirse a la celebración de la naturaleza que encontramos en ella. Montejo nos habla, ciertamente, del pájaro, el árbol, la piedra y los astros, pero, a diferencia de lo que ocurre en la tradición mística, usa estos símbolos como figuras

paisajísticas y cósmicas que le permiten describir una particular manera de ser y estar plenamente en el mundo, una muy específica vivencia que resulta fundamental para entender su obra poética, a tal punto que da título a uno de sus libros mayores: *Terredad* (1978). Más que de un concepto, se trata, para ser más preciso, de una visión poética de la existencia en la que conviven la sabia inmediatez de un Alberto Caeiro, el sutil panteísmo de un Supervielle, la sensibilidad de un Ted Hughes e incluso aquella provocadora intuición de Jorge Guillén: la idea de que, en el fondo, el universo está bien hecho aunque el mal persista. «Creo en la vida bajo forma terrestre», escribe el venezolano en el libro citado, haciendo como una profesión de fe en nuestros días terrenales, en nuestra «terredad». Esta creencia lo reconcilia con su (nuestro) destino material y hace que el mundo se despliegue en sus versos como un cosmos y no como un caos, a imagen y semejanza de su concertada prosodia.

Dentro de este contexto, se entiende que el amor no sea ni pueda ser para Montejo un oscuro placer prohibido ni una fuerza transgresora ni tampoco un vano juego libertino. Ajeno por igual a la culpa, a la represión y al escándalo, es más bien «la unidad recobrada en la alteridad» de los filósofos románticos de la naturaleza, una experiencia a menudo extática de la totalidad que se traduce en el sentimiento de formar parte del otro y del universos entero, hasta confundirse por completo con ellos. «Se amaban. No estaban solos a la orilla / de su primera noche / Y era la tierra la que se amaba en ellos / el oro nocturno de sus vueltas / la galaxia», escribe el poeta en unos versos de *Adiós al siglo XX* (1997). En su poesía erótica, que es también una arqueología del amor, Montejo ve desplegarse en el tiempo el encuentro de esta sola y eterna pareja, y lo describe con los vivos acentos del *carpe diem* horaciano, o las formas de la *fin'amors* de Provenza, o la potencia del *sympathos* estoico que tanto fascinó a los poetas renacentistas, o, en fin, la loca libertad del sentimiento moderno. Ninguna definición lo agota, ninguna logra cifrar su exacto significado, pero todas aluden a las secretas nupcias de lo visible y lo invisible o, mejor, del cuerpo y el deseo.

El poeta venezolano habría podido hacer suyo el famoso verso de Safo y decir que «el deseo es el sirviente de la astuta Afrodita». Pero también habría podido señalar, postfreudiano al fin, que es el lenguaje más elemental del hombre, aquel que habla con sus silencios y es condición de la palabra. No en vano, a través de estos poemas, el deseo se busca y rebusca en el mundo y en nosotros, y es como el lazo o el vínculo ignoto entre el cuerpo y la tierra, algo que asocia a la materia no a

la persecución de un fin o un objeto determinado sino a la evidencia de su precariedad e incompletud. «Cuerpo vestido de ánfora sedienta / para llenarte de años, meses / para cubrirte de efímeras espumas / en los relojes de un mar que no te sacia», leemos en el primer poema de *Papiros amorosos.* Si el amor es plenitud, unidad recobrada, el deseo es a la vez lo que lo hace posible y lo que denuncia nuestra esencial carencia. Como una suerte de corriente que atraviesa la gran cadena del ser, Montejo lo ve adscrito a un ritmo pánico y universal que, en la mejor tradición romántica y simbolista, es fuente inagotable de analogías y correspondencias. De ahí que no dude en describirlo como «el vals nocturno de la redonda bóveda / cuyo compás palpita en nuestra sangre». O también como una lengua interior, atávica y oscura: «Corre en tus venas otro idioma del mundo / algo sin voz que inventa un balbuceo / el íngrimo descenso a la noche sin habla / cuando la luna de pronto se interpone / con su murmullo entre los cuerpos / y crece el eco de un rumor sonámbulo...»

La poesía erótica de Eugenio Montejo es, en buena medida, la imposible trascripción de aquel vals nocturno y de esta lengua otra, una música del cuerpo y las esferas que es la música callada del deseo. Es por ello por lo que, en muchos de sus poemas, recurriendo a la tradición lírica, el poeta hace de su enunciación un canto y de sus versos, una vieja canción sin palabras, o cuyas palabras no pueden traducirse. Repito la cita con que empecé esta nota y que ahora acaso pueda leerse bajo una luz distinta : «Sigo la música que nace del deseo / con sus murmullos tonales y atonales, / de este errante deseo que acompaña a la tierra / sin saber para qué, ni por quién, ni hasta cuándo...». Órfico, Montejo entona esta canción deseante y terrena que pasa por él y llega hasta nosotros desde las profundidades del tiempo, como si el destino de la palabra poética fuera traducir algún atisbo de esa música, decirnos algo de y sobre el inefable deseo. De ahí que el poeta describa también su tarea como un intento por desentrañar el misterio que mueve a la tierra y a los hombres aunque sepa de antemano que sus esfuerzos no arrojarán ningún fruto : «Este es el tiempo sin tiempo que nos une / y nuestro empeño de descifrar a ciegas / las mismas viejas sílabas etruscas / a través de la carne, el sueño, los sollozos / aunque su enigma aceche a cada nuevo instante».

Dos imágenes contrastadas buscan así un difícil equilibrio en esta poesía erótica que canta a la vez la plenitud y la carencia, el esplendor y la opacidad, la luz y la sombra. Montejo puede afirmar que «todo el furor, el polvo y la derrota / con un amor, un solo amor, pronto se sal-

van»; pero, al mismo tiempo, no ignora que «ningún amor cabe en un cuerpo solamente, / aunque abarquen sus venas el tamaño del mundo/ siempre un deseo se queda fuera / otro solloza pero falta». Ambas propuestas conviven en sus versos y en sus distintas aproximaciones al tema amoroso. Al igual que las analogías entre tierra y cuerpo (o cuerpo y deseo, deseo y poesía, poesía y amor), son descripciones reversibles y se completan y se complementan en un juego de geometrías variables que preside, invariable, el fino oído de un poeta capaz de alternar de un modo siempre novedoso los acentos del endecasílabo, el dodecasílabo y el alejandrino, sus tres metros predilectos. Montejo construye con ellos y en ellos sus límpidas estructuras rítmicas y esa dicción depurada que es la equivalencia sonora del sentido o, dicho de otra manera, el soporte verbal de su densa y trenzada visión del mundo. Como componente de nuestra «terredad», ninguna pasión humana le es ajena, ni la traición ni la lascivia ni el más amargo olvido, pero en su centro se alza como una luz la certidumbre de que todas convergen hacia una sola y última verdad : «Esta es la antigua ruta de la especie/ que nadie sabe adónde va, de dónde viene/ éste es tu cuerpo unido aquí con otro cuerpo/ éste es el misterio de ser, de nacer en la tierra...»

No es fácil encontrarle auténticos precursores a Montejo en el ámbito de la poesía erótica hispanoamericana aunque algunos han apuntado ya al sensual telurismo de Neruda o a la voluptuosidad de Gonzalo Rojas. Yo tengo para mí que sería mejor fijarse en la gracia de un Eliseo Diego y, mucho más atrás o más lejos, en el mejor Darío. No es poco decir, para concluir estas apretadas líneas, que, con su poesía erótica, Montejo pareciera haber hecho enteramente suya aquella vieja lección que una satiresa le da a Orfeo en un soneto de *Prosas Profanas*: «Tú que fuiste –me dijo- un antiguo argonauta,/ alma que el sol sonrosa y que la mar zafira,/ sabe que está el secreto de todo ritmo y pauta/ en un unir carne y alma a la esfera que gira/ y amando a Pan y a Apolo en la lira y la flauta,/ ser en la flauta Pan, como Apolo en la lira».

Referencias bibliográficas

Eugenio MONTEJO, *Alfabeto del mundo* (antología que comprende los libros *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1976), *Terredad* (1978), *Trópico absoluto* (1982) y *Alfabeto del mundo*), prólogo de Américo Ferrari, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

—*Adiós al Siglo XX*, Renacimiento, Sevilla, 1999.

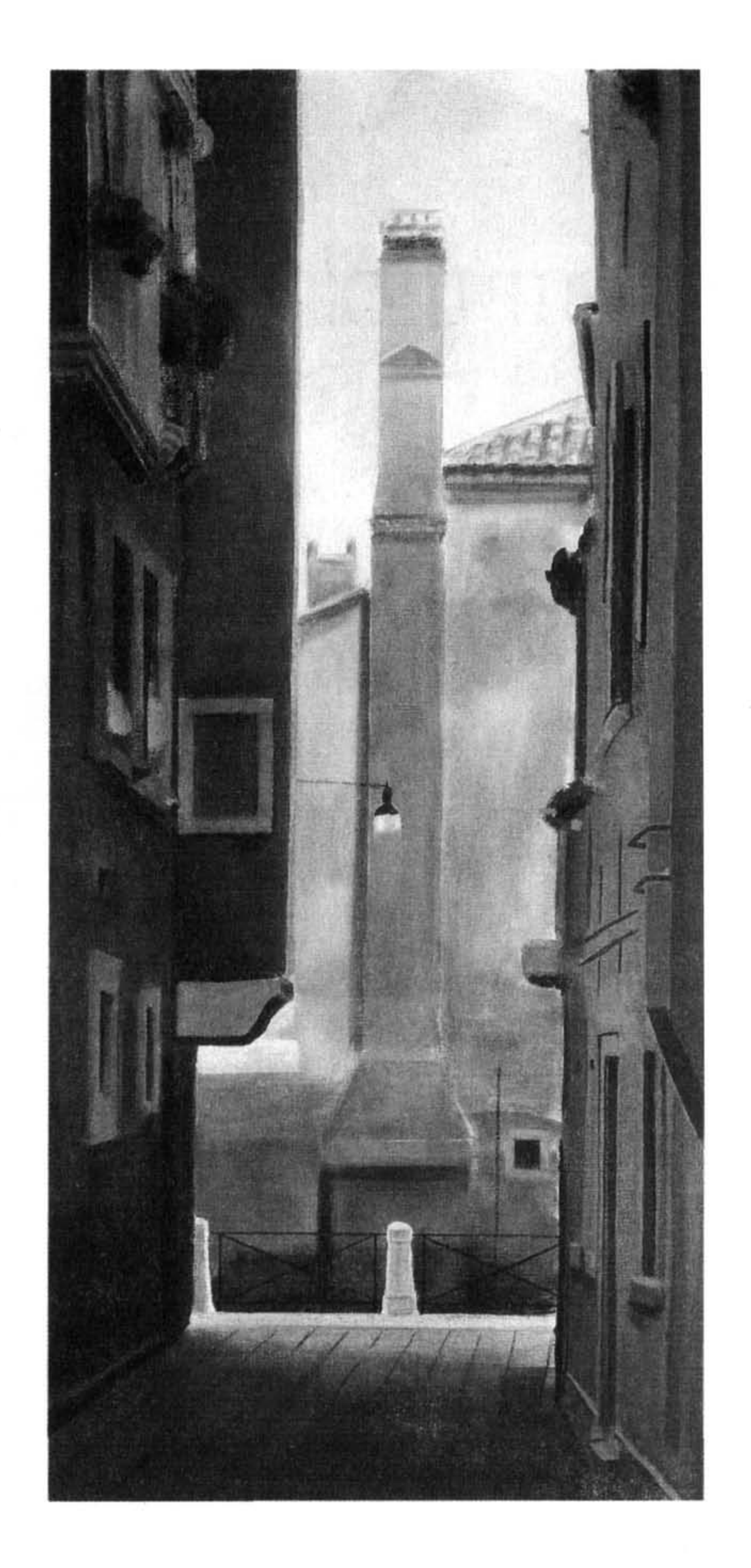
—*Papiros amorosos*, Pre-Textos, Valencia, 2002.
Guillermo SUCRE, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.





El teatro del mundo hacia Venecia

BIBLIOTECA



Viale Orfeo

América en los libros

Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina, *Sergio Pujol, Emecé Editores, Buenos Aires, 2004, 301 pp.*

Tiene razón Chesterton cuando afirma que nunca llegaremos a una completa escuela de la crítica mientras que la palabra *sentimental* se juzgue como un término de descrédito. Sin ir más lejos, de esa cualidad se encuentran múltiples ejemplos en *Jazz al sur*, siempre en beneficio de una formidable pesquisa, abarrotada de documentos y ordenada con rigor. Dicho de otro modo: el autor, Sergio Pujol, informa y conmueve, alternando ambos ejercicios con una soltura que debiera servir de lección a quienes aún creen que para revisar la historia es preciso fruncir el ceño.

Confiesa Pujol que la primera edición de su monografía, editada a fines de 1992, originó un cierto alboroto en el gremio rioplatense del *jazz*. No deja de ser curioso que, hasta ese momento, ningún cronista se hubiera decidido a explorar las formas de relación de los argentinos con esta música, con esta especie de exuberancia afroamericana. Esa timidez responde a un cálculo inevitable, desde luego, pero pensemos en ella para comprender el carácter excepcional de este libro. Acaso por carecer de precedentes, la obra se aferra al entusiasmo, y ello no constituye una falta, sino un mérito. El acopio de nuevos datos enriquece ahora su originalidad.

Por decirlo claramente: el *jazz* proporciona asideros para entender el trasiego cultural del siglo XX; la tónica de una época sincopada e hipnótica. Pujol añade otro mérito, y es que también nos enfrenta al problema de la identidad como construcción política. De otra parte, esta música fomenta una fusión de estilos, un despilfarro que concuerda con el ambiguo gusto de la modernidad. Se mire como se mire, esa juguetona irresolución del *jazz* no es respetuosa con los viejos hábitos, ni aun teniendo en cuenta su ya centenaria tradición.

El nuevo estilo penetró en el Cono Sur al tiempo que se desmoronaba la *belle époque*. «Cuando yo era joven –escribe Julio Cortázar–, el *jazz* llegó a la Argentina en aquellos discos de 78 revoluciones que pasaban por radio. Y

así fue que en medio de nuestra música folclórica y sobre todo el tango, se deslizó un cierto Jelly Roll Morton, después Louis Armstrong y la gran revelación que fue Duke Ellington». Los discos de pasta dan fe de tales novedades. Con una remisión directa a Nueva Orleans, orquestas como la *jazz-band* de Adolfo Carabelli se pusieron tempranamente en danza. Una década después, el *swing* se adecuó de maravilla a la melancolía de los años treinta, invitando a ese dinamismo insomne que defendieron agrupaciones como la banda Dixie Pals y la orquesta Santa Paula, fundada y dirigida por el guitarrista Raúl Sánchez Reynoso. En una nueva parábola, vocalistas como Blackie y Lois Blue no tardaron en ponerse a cantar, primero por emulación, luego por genuina inspiración.

De modo consciente, la ruta del *jazz* argentino estaba determinada por los raíles norteamericanos. Por eso mismo, análogas *big bands* encarnaron el sonido de los cuarenta en Buenos Aires y en Nueva York. En paralelo, los sextetos y octetos fueron brindando un poco de sangre propia. Y lo mismo vale para los solistas (el pianista Enrique Villegas, el guitarrista Oscar Alemán, el violinista Hernán Oliva) que levantaron su vuelo en tiempo de guerra.

En 1948 se fundó el Hot Club de Buenos Aires. Una vez perdido el vigor de los ministros del *swing*, creció el *bebop* con el auxilio de nuevos cómplices y teóricos. A esta vanguardia del *jazz* se sumaron, entre otros muchos estilistas, Jorge López Ruiz y Horacio Malvicino. Con razón insiste Pujol en que el *bop* se nutrió de dos generaciones: la de Enrique «Mono» Villegas y la del cosmopolita Lalo Schifrin. Se me ocurre que hay un fuerte vínculo entre ambas empresas, un insistente bordón que salta de los pliegues de la partitura. Por descontado, esa voz *familiar* suena ahora más grave que entonces.

A grandes rasgos, la secuencia continúa así: tras tomar alojamiento en el *free jazz*, el saxofonista Leandro «Gato» Barbieri tejió su propia rutina, famosa en medio mundo. Al pactar su vasallaje con la moda, músicos como Jorge Navarro formularon otras aleaciones, al estilo del *jazz-rock*. Corría ya la década de los setenta. Tiempo de exilio –el *jazz* es un ruido intolerable para los dictadores– y ocasión para el mestizaje. Aquí no hay tema que se sostenga sin la improvisación: mientras Jorge Dalto se convertía en el primer argentino identificado con ese estilo *latino* que aún triunfa en Estados Unidos, el trompetista Gustavo Bergalli exaltaba al público escandinavo con un lenguaje que no requiere traducción.

En adelante, se ve que el teatro del *jazz* revivió con la democracia. En esta nueva hilera de mer-

cancías, el genio de los veteranos –un discurso urdido con reminiscencias del destierro– ya se ha sumado a los nuevos talentos. Entre estos últimos, por cierto, no faltan los amantes de la fusión, como los tangueros Adrián Iaies y Pablo Aslan, quienes, a su modo, defienden la herencia de Piazzolla, el gran protector de los mestizos.

En Argentina, la actualidad del *jazz* brinda nuevas ocasiones para sentirse aficionado. El autor identifica a esos oyentes de última hora: culturalmente abiertos, y a la vez, muy selectivos. Quizá por esto, un guitarrista como Luis Salinas sea mucho mejor conocido (y también más escrupulosamente analizado) que sus antecesores en la misma cofradía. En contraste con lo ocurrido entre los años setenta y ochenta, Pujol confirma la existencia de jóvenes interesados en el pasado del *jazz*, en sus grabaciones históricas, en sus anécdotas y daguerrotipos. Sospecho que la referencia a este trabajo será obligada para ellos y para cuantos deseen conocer la deriva argentina de este género universal.

El ángel literario, *Eduardo Halfon, Anagrama, Barcelona, 2004, 135 pp.*

El guatemalteco Eduardo Halfon, autor de las novelas *Esto no es una pipa, Saturno* (Alfaguara) y *De cabo roto* (Littera Books), cumple con una antigua fórmula que suele agradecer el lector moderno: la narración que involucra al escritor, con su nombre y señas, como personaje del artefacto narrativo. Toda escritura es autobiográfica, o según viene a insistir Halfon, biografía encarnada en letra. Cuestión de perspectiva: bajo la impregnación literaria, cada parcela de nuestra vida merece ser contada como si fuera un capítulo. Mediante esa maniobra, la historia mejora con el simulacro y la identidad se desdibuja en beneficio de los disfraces. Desde luego, no hay muchas obras recientes que subrayen tanto esa evidencia como los cinco relatos, llamémosles biográficos, que acá emplea el autor para acercarse a los inicios literarios de Hermann Hesse, Raymond Carver, Ernest Hemingway, Ricardo Piglia y Vladimir Nabokov. No casualmente, el ángel literario que inspiró a todos ellos es la entidad persecutoria que modula la narración: lo que Halfon llama, con rigor de biólogo, el momento específico de génesis literaria.

Al preguntarse por ese anhelo que implica adoptar la escritura como insistencia vital, el narrador penetra en una circunscripción agradecida, y si se quiere, romántica. El imaginario masivo redefine la actividad literaria en términos

de inspiración y monomanía: tópicos difíciles de refutar, y en consecuencia inteligibles para el público en general. En cierto sentido, cobra fuerza la sospecha de un as guardado en la manga. Ya se sabe, como el dedo del destino no entiende de inhibiciones, éste inocula el talento a sus elegidos con virtuosa trivialidad.

A este lado de la frontera, en una época tan proclive a lo audiovisual, el trabajo del escritor sigue siendo difícil de comprender, y a decir verdad, tampoco abundan los iconoclastas decididos a restarle mérito o misterio, por más que Martin Amis nos recuerde que, en estos tiempos, el papel del reseñador ha evolucionado hasta convertirse en el equivalente de los canarios en las viejas minas de carbón. En realidad, la prueba del escaso poder de la crítica y de la academia es que los novelistas deben hoy adoptar un gesto seductor y urgente para mercadear con sus escritos. O eso se trata de hacernos creer desde los medios masivos.

El amistoso Halfon entiende que debe de haber una razón, una conveniencia para dicha impostura. Seguramente por ello, visita en la ficción la casa de Andrés Trapiello, y ambos se saludan «como dos personajes de una novela que de pronto se conocen en la vida real». Nuevas máscaras se apilan sobre el escritorio, y no se trata de insinuar su adjudicación, por cierto, sino de apropiarse de sus plusvalías. ¿Dónde queda la espontaneidad, pues? Sin duda, a estas alturas, se ha convertido en otro murmullo de fondo, en otra locución expresiva con pretensiones literarias. Lo olvidaba: también se introduce en el relato Enrique Vila-Matas, cuyo ejemplo sirve de familiar estímulo a estas páginas. En la superficie, ese parentesco está provisto de otra divisa: la que distingue a Javier Cercas, al propio Vila-Matas y a otros miembros de la misma cofradía, hábiles a la hora de acotar citas realistas, a un paso entre la memoria y la historia, entre lo intenso y lo trivial.

El joven escritor parece cómodo en ese horizonte. Confirma lo que desea creer, y en consecuencia, encuentra instructivas las alusiones. Tal vez ello sea un vestigio de su otra etiqueta: la del lector agradecido, nítidamente respetuoso. Podría ir un poco más lejos, pero Halfon se limita a expresar con pulcritud un sencillo mensaje: investigar las vidas de otros implica una búsqueda personal. Debe pensarse, en conclusión, que cualquier género es válido para culminar esta pesquisa. Tal como esperaba el autor, sus imaginaciones de aprendiz adquieren forma de novela, diario y ensayo. Buscando con quién compararse, llega a ese confortable promedio,

pero es una lástima que lo haga con tan excesivo recato.

Antología poética, *Leopoldo Castilla, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2003, 110 pp.*

En conjunto, la producción del salteño Leopoldo Castilla tiene la necesaria entidad para ser homenajeada en la serie *Poetas argentinos contemporáneos*, que diseña el Fondo Nacional de las Artes. La antología que aquí se presenta toma como referencia poemarios tan diversos como *El espejo de fuego* (1968), *La lámpara en la lluvia* (1971), *Generación terrestre* (1974), *Versión de la materia* (1982), *Campo de prueba* (1985), *Teorema natural* (1991), *Baniano* (1995), *Línea de fuga* (2001) y *Nunca* (2001). La cosecha de versos es muy generosa, pero como resultado de su carácter singular, también sugiere un recuento de insistencias. La más elocuente, se diría, es la preocupación por los paralelismos ocultos del universo, que acostumbran a manifestarse bajo una envoltura lírica.

A la hora de elaborar su programa, Castilla propone un bucle de tiempos y espacios, un bucle que tiene algo de red semántica. En ese diagrama se desdibuja la certeza cartesiana y aparecen otros vigorosos enlaces, traducidos especulativamente. De ahí proviene esta advertencia a los físicos e ingenieros: «la fuerza de la gravedad no existe / la órbita / es lo femenino de la tierra». El hecho de que el sustrato *científico* de estos poemas esté compuesto por estimaciones intuitivas no descarta de ninguna manera la defensa de unas reglas de compromiso: las que atañen al efecto recursivo de los sentimientos en la percepción de lo real. ¿Y cómo actúan estas emociones sobre las moléculas de la vida? El poeta describe una de las posibles soluciones que caben al enigma: «Los físicos afirman que la identidad está en la forma / en la preservación de la forma / por lo que una hoja no es igual a sí misma / ni este mendigo que oculta su cara / es igual a sí mismo / (tal vez sólo semejante a su limosna) / Con esa mano nos tapa los ojos. / La realidad, como el presentimiento, no admite ser violada».

Se puede ir más allá de este panel de espejos enfrentados, y plantear bifurcaciones sutiles, igualmente ingeniosas: «Entre un punto y otro / la distancia más grande es la desolación / del punto». Pero al final, los versos recurren al problema de la morfogénesis, que es también el problema de la identidad: «no nos conceden todas las imágenes / creerlas / generaría otro universo / (pronunciar

todos los nombres / nos dejaría sin pasado)».

Al abordar esta empresa de diseño de la realidad, Castilla asigna un efecto decisivo a la paradoja: «las matemáticas / hicieron su tarea: / para que el tiempo sea relativo / lo nacido / debe ser inverosímil». A partir del mismo principio, el nivel simbólico se torna un dominio prodigioso, idóneo para ser estudiado. Cuando nos dejamos llevar por lo abstracto, ese dominio sugiere un isomorfismo entre distintos niveles de la percepción. Así: «En la foto hay un hombre y el mar y un día / el hombre ha muerto / el día permanece / y el mar continúa / y tapa la sombra del hombre / sin deshacerla».

La otra cara de la moneda consiste en apelar a un lector lo suficientemente cuidadoso como para resolver la charada y dotarla de coherencia: «El universo no es infinito / pero sí sus divisiones / Piensa en ti cuando sueñas / tienes un límite (una imagen) / pero puedes dividirte. / Es esa división la que lo traspasa». El resultado del juego, siguiendo la lógica de la incertidumbre, permite verificar una evidencia, y es que el ser humano puede percibir su realidad y hacer una crítica radical de ésta, pero al cabo, no es capaz de autotrascenderse. Un científico, Hofstadter, lo expresó con esta ambición metafísica: «¿Dios puede hacer una piedra tan pesada que él mismo no la pueda levantar?» Sin duda, es interesante abordar un concepto tan elusivo: acaso, en cierto modo, quepa proyectarse hacia *algo* que prospera en la zona oscura, o por lo menos, en su antesala. No obstante, ocurre que cuanto es impracticable para el científico es sólo una cuestión de grados para el poeta. A esto se refiere, precisamente, uno de los versos –a su modo, un *haiku*– más logrados y también más desconcertantes del poemario: «El pájaro intenta / alcanzar al pájaro / que vuela con su nombre».

La espada dormida y otros cuentos, *Manuel Peyrou, Editorial Losada, Madrid, 2004, 301 pp.*

En esta época veloz, desatenta y tornadiza, el lector se obstina en tomar por inteligentes a muchos cultivadores del género detectivesco. Pero la realidad es decepcionante. A decir verdad, el único cálculo de ciertos editores consiste en echar a suertes el diseño de la portada: lo demás –el relato y sus afanes– se abandona en el mismo callejón criminal, reducido a la escala de un guión televisivo. Por supuesto, con un poco de paciencia, aún cabe dar con buenos relatores –Henning Mankell es

uno de ellos–, capaces de sepultar los engranajes de la investigación, y también dispuestos a relegar el impulso fácil, los golpes de efecto y un determinismo más bien tópico. Entre todas las faltas que se les reprocha a los modernos practicantes de esta fórmula, acaso la más notable sea la suplencia de los métodos deductivos por un armazón de fuegos de artificio: escapadas y tiroteos, bruma de muselina y cambios de apariencia, fáciles acertijos, héroes frívolos y villanos de folletín, cuya fatuidad los arrastra y nos arrastra hasta el olvidable desenlace.

Lejos, muy lejos de este batiburrillo se sitúa el argentino Manuel Peyrou, autor de intrigas en las que vibra un tornasol de reflejos. Como Chesterton y Machen, Peyrou fue un aficionado a esas revelaciones que mueven la vida de los místicos y de los detectives. Con la perspectiva que proporciona la distancia, se diría que quiso bosquejar una visión de su época, y que al fin la refractó en una serie gradual de ambigüedades. Coherencia por desvarío: cada uno de sus cuentos policiales persigue una cifra que, de forma inesperada, renuncia a su fuero y deja resquicio a la duda. La intriga cae así bajo la seducción de la irrealidad, librada a su propio albedrío. Al cabo, es verosímil que ahí radique, justamente, el secreto de Peyrou: aspirar profundamente el humo de sus relatos equivale a una oleada de recuerdos inapresables.

En la antología que comentamos, predominan los investigadores cordiales, de ésos que alientan las confidencias por medio de un *whisky* con *ginger ale*, y los cuchilleros melancólicos, cuyo prestigio viene a ser un signo de transgresión. Reunida a partir de los libros *La espada dormida* (1944), *La noche repetida* (1953), *El árbol de Judas* (1961) y *Marea de fervor* (1967), esta serie atrapa las esencias del escritor. A saber: la valerosa intensidad de sus criaturas, la ocurrente casuística de las tramas y el cuidado puesto en el perfeccionamiento de ambas. ¿Convergencias? Las hay con Bioy, con Borges, obviamente. Gracias al primero, podemos también repetir que Peyrou «profesó el arte hoy casi perdido, de urdir curiosos argumentos y de narrarlos de un modo lúcido, con sentencias claras y eufónicas».

La mujer en «el origen del hombre», *Mª Ángeles Querol y Consuelo Triviño, Edicions Bellaterra, Barcelona, 2004, 334 pp.*

Revisar los orígenes de la humanidad es una experiencia extrañamente conmovedora. A escala muy precisa, se ve que nuestros le-

janos antepasados ejecutaron una suerte de ensayo general. Al tomar prestado un nuevo rostro, perdieron la inocencia simiesca. También superaron las bajas predilecciones, y a partir de esta necesidad *social*, adoptaron un calendario donde la memoria ya estaba cristalizada. Al repasar este fino despliegue, no podemos menos de meditar sobre nociones tan ambiguas como el progreso y la identidad. Por simpatía, cuando la prehistoria nos devuelve la mirada, vivificamos la substancia de nuestro linaje, pero también nos familiarizamos con la temeridad de aquellos primeros individuos: tercos y más bien susceptibles, con su buena dosis de fatalismo, fiados de su propio criterio al enfrentarse con bestias, o aún peor, con incendios, riadas y demás cataclismos. Qué duda cabe: éste es un ámbito de conjeturas, y disponemos de pocos indicios que nos puedan servir de ayuda a la hora de recrear tales escenas. Frente a novelistas y cineastas, los grandes antropólogos de los tiempos recientes procuran restar sensacionalismo al cuadro. No obstante, seguimos definiendo a las fraternidades primitivas por medio del mismo patrón genérico: cazadores masculinos, orgullosos de acechar a las mejores presas, y hembras maternales, ocupadas en la recolección de frutos o rumiando la melancolía de las cuevas, con la mirada puesta en los rescoldos de una hoguera.

A estas alturas, sin embargo, debemos ir más allá del estereotipo. Cuando menos, a eso es a lo que nos invitan una paleoantropóloga española, Mª Ángeles Querol, y una escritora y filóloga colombiana, Consuelo Triviño, en este atractivo libro, ubicado a mitad de camino entre los *gender studies* y la historiografía científica. Bajo la influencia cruzada de sus respectivas especialidades académicas, es de agradecer que las autoras sometan la materia de estudio a una investigación casi judicial.

Ambiciosa, Querol desarrolla su análisis a partir del rótulo *El espacio de las mujeres en los discursos históricos sobre los orígenes humanos*. Al comentario sociopolítico de la España decimonónica, la investigadora añade un denso inventario de referencias que nos permiten comprender los vínculos entre el tradicionalismo y la supremacía de los creacionistas. De los pasajes citados, se puede asumir que, con sistemática aplicación, este modelo también se mantuvo a lo largo del siglo XX. Es más: el Sexenio Revolucionario y la Segunda República figuran en la obra como únicos periodos de alivio para los pensadores darwinistas.

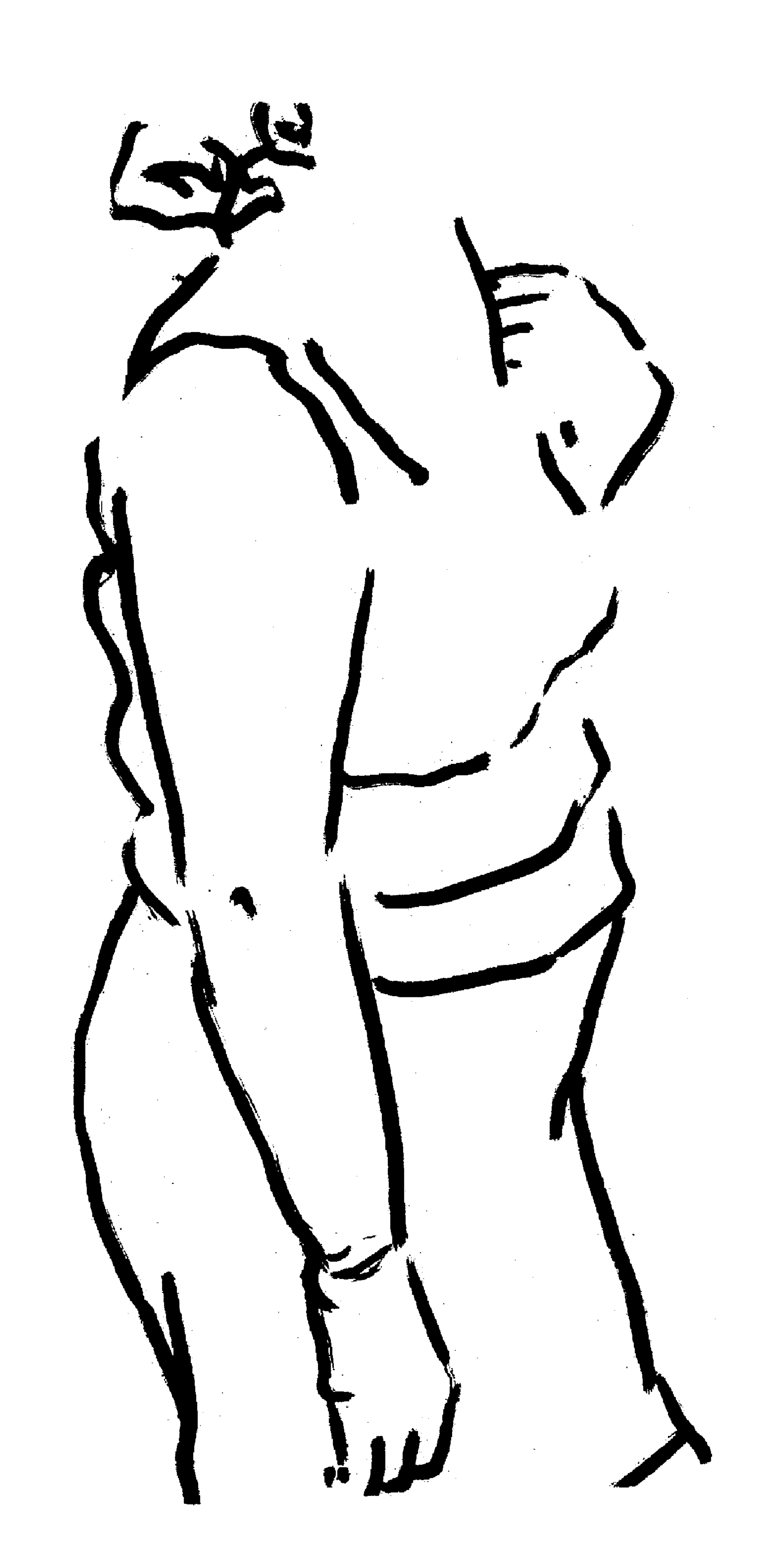
El sesgo sexista y la diferencia discriminatoria, consecuentes con esa costumbre reaccionaria de nuestra sociedad, han perdido algo de su brío en los últimos tiempos.

Pero incluso en los libros divulgativos más recientes cabe detectar numerosos clichés de este orden, que la autora desecha por indeseables. Tras subrayar el complicado equilibrio que precisan las denominaciones genéricas en los manuales escolares, Querol da un paso más allá y evalúa el modo en que se plasma el evolucionismo en la sociedad de la comunicación, que aún se presta a las viejas idealizaciones. Acá, el triunfo del tópico depende sólo de una reiteración (A saber: en la prehistoria las tareas esenciales corren a cargo de los hombres, mientras que las mujeres apenas se dejan ver o lo hacen como tímidos comparsas.) No se puede negar, desde luego, el empeño puesto por Querol en abolir ese estribillo. Al final, es la lección feminista la que presta su apoyo a este sondeo, tan esmerado como provechoso.

La segunda parte del volumen, debida a Triviño, se resume en su título, *Evolucionismo y género: el lugar de la mujer en la narrativa de finales del siglo XIX y principios del XX*. Acá es un inteligente análisis de la personalidad social del periodo lo que fundamenta el sondeo literario. Esto, sobre todo, es lo que interesa a la autora, quien se encarga de vincular las interpretaciones del evolucionismo con el modo en que los narradores asignaron papeles a la mujer. Aunque no por elección de Darwin, lo cierto es que su teoría sirvió para promover un frívolo biologismo, en ocasiones definido desde posturas reaccionarias. Ello se advierte en bastantes de las obras hojeadas por la investigadora, en las que sin duda predominan cuatro siluetas esenciales: la madre procreadora y nutricia, la madre todopoderosa y ahorradora, la vampiresa y la mujer redimida por la inocencia de la naturaleza. Es todo un síntoma que, aunque sea de mala gana, ninguna de ellas encuentre su eje en la cultura sino en los instintos.

La concurrida biblioteca que airea Triviño incluye entregas de Galdós, Valle-Inclán, Clarín, Blasco Ibáñez, Palacio Valdés y otros muchos. De entre los novelistas revisados, sólo Felipe Trigo defiende que la libertad sexual puede fomentar la emancipación femenina. Por descontado, en los demás predominan las retóricas del androcentrismo. Gestos, en definitiva, de un esquema social muy subrayado, con predilección por los calificativos condescendientes. Por lo que hace a la tribu literaria, está claro que nos hallamos en el cuarto de calderas del machismo. Ahora bien, ¿qué disposición científica estimuló este arraigo sexista tan perdurable? Sin duda, se trata de una pregunta de gran interés y merece la lúcida respuesta que se le da en estas páginas.

Guzmán Urrero Peña



Los libros en Europa

La gestión de la creatividad en televisión. El caso de Globo Media, *Javier Bardají y Santiago Gómez Amigo, Eunsa, Navarra, 2004.*

El nacimiento de las televisiones autonómicas en los años ochenta y, sobre todo, la legalización de las cadenas privadas a comienzos de los noventa son dos hitos históricos en la historia de la televisión en España que tuvieron una consecuencia no menos trascendente: la aparición en el mercado audiovisual de productoras de televisión independientes. Me refiero a empresas como Gestmusic-Endemol (*Operación Triunfo, Crónicas marcianas*), Globomedia (*Médico de Familia, Los Serrano*), Producciones 52 (*Tómbola*), Zeppelín TV (*Gran Hermano*), Pasusoka (*Goenkale*), Europroducciones (*¿Qué apostamos?*), Videomedia (*El precio justo*) o Cartel (*Los ladrones van a la oficina*). Responsables de buena parte de los grandes éxitos de la televisión, la importancia económica de estas empresas es tal que algunas de ellas están presentes en el mercado europeo o sudamericano e, incluso, parte de su accionariado pertenece a grandes grupos empresariales o bien a multinacionales, como Telefónica.

En el libro que comentarnos, *La gestión de la creatividad en televisión. El caso de Globo Media,* Javier Bardají y Santiago Gómez Amigo estudian la trayectoria de Globo Media. Globo Media nace en 1993 y hoy es la segunda empresa del sector, entre un total de más de ciento treinta. Aunque sólo el 25% de lo que rueda es ficción, este tipo de programas es el que le ha dado fama y el que le proporciona un 60% de sus ingresos. Es más, sus series (*Médico de Familia, 7 vidas, Periodistas...*) ya han merecido una tesis por parte de Mario García de Castro.

En concreto, el libro de Javier Bardají y Santiago Gómez Amigo estudia el nacimiento de la compañía, su organización, sus objetivos y su estrategia. A continuación, presenta los productos generados por la empresa, haciendo hincapié en los de mayor calidad o innovación: *Caiga quien caiga, El informal, ¡Qué me dices!* y las series citadas. En otro apartado, se describe la relación que Globo Media mantiene con las cadenas para las que trabajan y con el público. Finalmente, los autores fa-

cilitan los resultados económicos de la compañía durante el periodo 1993-1999 y cierran el libro con un capítulo destinado a las empresas que, junto con Globo Media, forman el Grupo Árbol: GECA, Supernovelty, Isac, etcétera.

En cierto sentido, se trata de una historia oficial, de una historia escrita desde dentro de Globo Media. Los autores, por ejemplo, utilizan información generada por la propia productora para su gestión interna y, además, ambos están o han estado vinculados con la compañía, bien a través de empresas del mismo grupo, como Santiago Gómez Amigo, director adjunto del anuario que publica GECA, o bien como clientes, como Javier Bardají, vinculado con Telecinco, Vocento y Antena 3. Esta «oficialidad» resta cierto carácter crítico el texto, saltándose los episodios más oscuros o menos edificantes, como la escisión de Globo Televisión en 1993 y el nacimiento a partir de ella de Zeppelín Televisión y Globo Media.

Esto me lleva a otra cuestión controvertida relacionada con el título: *La gestión de la creatividad en televisión. El caso de Globo Media.* ¿El contenido del libro obedece a su título o a su subtítulo? Es decir, ¿estamos ante un ensayo sobre la gestión de la creatividad en televisión, que toma a Globo Media como ejemplo? ¿O bien es un ensayo sobre Globo Media, ejemplo de gestión de la creatividad? Por lo dicho más arriba, más bien parece esto último, aunque ciertamente hay partes más teóricas. Esta ambivalencia hace que el libro tenga algunas lagunas según el sentido que quiera dársele. Por ejemplo, si es un ensayo sobre Globo Media hubiese sido necesaria una mayor actualización de datos. Las cifras solo llegan hasta el año 1999, cuando la ampliación resulta muy fácil dado el vínculo de los autores con GECA. Asimismo, la figura de Emilio Aragón hubiese merecido mucha mayor atención. Con la excepción de José Luis Moreno, estamos, quizás, ante el único caso en España de una persona del mundo del espectáculo convertida en, digamos, un magnate. Los artistas de gran poder económico (o político) solo acostumbrados a verlos en Estados Unidos: Mary Pickford, Charles Chaplin, Ronald Reagan, Arnold Schwarzenegger...

En cualquier caso, el trabajo de Javier Bardají y Santiago Gómez Amigo es indispensable para comprender el funcionamiento de la televisión actual y, en el futuro, será una fuente de primera mano para escribir la Historia de la Televisión. Globo Media y algunas de las productoras ya mencionadas son hoy lo más parecido a lo que en otros tiempos fueron com-

pañías cinematográficas como CIFESA, Suevia o Bronston.

Emeterio Diez Puertas

La novia de Wittgenstein, *Mario Boero Vargas. Visión net. Madrid, 2004, 201 pp.*

Hace ya más de veinte años el profesor de lógica Alfredo Deaño introdujo a varias promociones de alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid en la filosofía de Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Recuerdo que en algún lugar escribió que era una lástima que Luchino Visconti no hubiera realizado una película sobre el filósofo. Hoy la bibliografía sobre este autor aborda tanto su producción intelectual como su biografía personal. Ambas se hallan sin duda mezcladas; con la curiosa peculiaridad de que al tiempo que Wittgenstein era enormemente honesto y autoexigente en su pensamiento filosófico consideraba que la sabiduría es fría y gris llegando a encubrir la vida, de suyo multicolor. La reticencia hacia la abstracción, que él inevitablemente practicaba en cuanto filósofo, explica en alguna medida algunos de los chocantes episodios extra e incluso antiacadémicos que protagonizó: sus trabajos como maestro de escuela o jardinero en un convento; las recomendaciones a sus alumnos para que hicieran trabajos manuales; su concentración hasta los mínimos detalles en el trabajo que como arquitecto desarrolló para su hermana Gretl. Otra faceta multicolor de la existencia era, a su juicio, la religión. Como en otros terrenos de su existencia también en este caso las vivencias de Wittgenstein eran contradictorias. En ella veía una forma de enfrentarse y destruir su propia vanidad. También un oasis de sosiego entre las turbulencias de la vida cotidiana personal y social; no en vano vivió la disolución de la cultura del imperio austro-húngaro, el avance de una civilización basada en un concepto de progreso que no compartía, dos guerras mundiales y un mundo universitario que le desagradaba incluso físicamente. Sin embargo, la apertura a la religión –no como confesión religioso-dogmática sino como forma de relación con el mundo– le atemorizaba pues temía que la entrega a ella le llevara a la disolución. «No puedo arrodillarme para rezar porque mis rodillas están tiesas, por así decirlo», escribió en 1946.

«No puedo abrazarte ni besarte porque mis brazos están rígidos y mis labios yertos» sería una frase quizás no disparatada en una novela o en una película sobre Wittgenstein. El profesor Mario Boero

ha realizado en el libro que comentamos una interesante aproximación a la figura del filósofo desde una ficción que se nos antoja improbable: la de que hubiera mantenido una relación de noviazgo con una muchacha llamada Margarita Respinger. No por ser ella en concreto sino por ser una mujer y, sobre todo, porque como escribe Boero a Wittgenstein debieron repugnarle los moldes impuestos. Además, la intangibilidad corpórea de Wittgenstein, su aura *noli me tangere* parece incompatible con el noviazgo. Sin embargo, la ficción construida por Boero resulta verosímil al destacar que hubiera sido una relación problemática en la que Margarita hubiera sufrido mucho pues, como Wittgenstein confesó, su ideal vital estaba presidido por una indiferencia capaz de tener a raya los elementos pasionales. Fuego y hielo, en tensión. Implicación y desapego. A través de la novelización *La novia de Wittgenstein* presenta, a veces mediante la cita de textos del filósofo, algunas de sus posiciones intelectuales y vitales, sin correr el riesgo de tomar por realidad lo que es ficción. Pero permitiendo también que se encarne, aunque sea ficticiamente, uno de los rasgos más creíbles de su personalidad: la necesidad de *conversión.* La insatisfacción de Wittgenstein hacia su propia personalidad, hacia su filosofía pero también ante la conducta de otros, le llevaba a desear el cambio de las conductas. Es más, la implacabilidad con que se juzgaba a sí mismo, la aplicaba también a veces de forma desabrida ante los demás como cuando rechazaba a los alumnos con aspiración de «turistas» que pretendían a veces frecuentar ocasionalmente sus clases. El libro de Boero resulta iluminador en su presentación de este aspecto de la figura de Wittgenstein: su anhelo de conversión, ser de otra manera a la búsqueda de una pureza ansiada pero sólo raramente entrevista. Aspiración por tanto a un vivir cotidiano, concreto, no mermado por el distanciamiento de la especulación filosófica y, sin embargo, pleno de madurez intelectual. Pero también de pesimismo, pues, escribió en otra ocasión: «lo que sueña un hombre casi nunca se cumple».

La novela de formación y peripecia, *Miguel Salmerón, Antonio Machado libros, Madrid, 2002.*

Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister (1796) de Goethe, *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis, *América* (1912) de Kafka, o *La montaña mágica* (1924) de Thomas Mann son ejemplos notables de la denominada novela de formación. A ellas, junto con otras,

dedica Miguel Salmerón -profesor de Estética en la Universidad Autónoma de Madrid- la segunda parte del estudio que presentamos. Sólo estos recorridos pueden abrir el apetito del lector. Pero esperemos que ese hambre se avive al explicar que los análisis citados -como los que hace de obras de Moritz, Jean-Paul, Musil, Hesse o Handke- se hallan precedidos por una primera parte en la que se realiza un interesante recorrido a través de la idea de *Bildung* y del concepto de novela de formación.

Salmerón usa el término *Bildung* recogiendo la idea característicamente alemana de formación corporal y espiritual. Analizando los precedentes filosóficos del término haya en Meister Eckhart la postulación de la necesidad de ser causa de sí mismo. Este concepto, quizá próximo al más moderno de autonomía, pone de relevancia el conflicto siempre latente en los protagonistas del *Bildungsroman* tal como lo presentó Hegel: la novela como epopeya moderna y burguesa en la que los ideales del sujeto son constreñidos por las limitaciones que presenta la familia, el Estado y la sociedad burguesa. Conflicto que constituye una prueba de fuego en la que se curte y es configurado tanto el protagonista como las ideas que éste se hace sobre la configuración del mundo. Efectivamente, es posible que en la novela de formación se plantee igualmente ir más allá del carácter y los objetivos meramente individuales de su personaje central para hacerse presentes problemas colectivos. Con ello se recoge uno de los planteamientos filosóficos de la idea de *Bildung* tal como se encuentra en Wilhelm von Humboldt: «la primera regla de la auténtica moral es fórmate a ti mismo y la segunda deja huella en los demás a partir de lo que tú eres».

El ser humano, como afirma Salmerón, se debate en este tipo de construcciones literarias entre su incapacidad para controlar el azar y la voluntad de dominarlo. Ahora bien, lo que caracteriza a la novela de formación es que la exposición del desarrollo vital del individuo es el objetivo de la narración y no, únicamente, la consecuencia de las acciones que se relatan. En este sentido, el *Bildungsroman* intenta controlar lo azaroso. Uno de los ensayistas que se han ocupado del género, Christian Blackenburg (1774), escribía que en la novela se deben unificar los avatares que acaecen al hombre mediante correlaciones de causa y efecto. Para ello, es necesario que el carácter de un personaje -pensemos en el Törless de Musil o en el Demian de Hesse- sea tratado preferentemente al de los demás. Ello dota también al escritor del beneficio de la denominada omnisciencia del narrador.

Una posibilidad hoy discutida teóricamente pero a menudo vigente.

Rafael García Alonso

La Europa periférica. Rusia y España ante el fenómeno de la modernidad, *Ángeles Huerta González, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, 334 pp.*

La autora se propone en el presente estudio someter a crítica el concepto de Europa en cuento a su identificación absoluta y uniforme con el fenómeno de la modernidad, especialmente desarrollada a partir del pensamiento de Friedrich Hegel y Max Weber. Se basa para ello en la comparación y análisis de la realidad de España y Rusia, tradicionalmente tenidas por marginales desde el punto de vista geográfico y cultural a partir de la consideración de Centroeuropa como la «Europa modélica», de la proyección imperial de ambas naciones hacia otros continentes y de su atraso tecnológico y científico.

España y Rusia coincidieron también, sin embargo, en la precocidad de su construcción como naciones (esto es, como estados modernos), vinculada a ese mismo «desbordamiento» fronterizo. Carlos V e Iván IV se reivindican como césares herederos del mito de Roma (a través de la lente germánica o bizantina), e inician la conquista e incorporación su imperio de unos territorios ajenos a esa tradición: América y Siberia. Los primeros testimonios de la modernidad analizados en el libro serán una serie que podríamos llamar de «discursos de poder», a veces aparentemente asépticos, como los textos jurídicos, los mapas y las crónicas de conquista. Es necesaria y acertada la acotación temporal del estudio, que de por sí podría haberse visto prolongado (como en ocasiones demuestra la autora) hasta nuestra misma actualidad; así pues, el análisis se detiene en los inicios del XVII sin abordar, por ejemplo, el fracasado proyecto político del conde-duque de Olivares (que fue mucho más allá de la presentación del *Memorial* de 1624) o la visión romántica de España (en la que las asociaciones «africanas» llegarían a primar sobre las americanas), aunque aquí sí tengan mayor cabida las referencias a una Rusia cuya «literatura áurea» comenzaría, precisamente, con el romanticismo.

El método empleado ha sido el de la teoría de la acción comunicativa de Habermas, trasladando a la enunciación de dichos discursos de poder la implicación de verdad, veracidad y rectitud normativa en las intenciones del ha-

blante, principios que a su vez implican que éste es capaz de justificarlos argumentativamente. Este aspecto resulta de especial relevancia en el capítulo dedicado a la jurisprudencia, ciencia gestada a lo largo del medievo y que proporciona al nuevo Estado central un cuerpo de estudiosos que se ocupará de argumentar –esto es, «racionalizar»– la rectitud de las leyes emanadas del soberano (es bien conocido el riguroso legalismo que acompañaría el proceso de conquista de las Indias). Como refugio último del derecho particular frente a esa nueva autoridad superior aparecen la ritualización, el formalismo basado en el juego de lenguaje, ejemplificado en fórmulas del tipo «obedézcase, pero no se cumpla» (o la extendida a las Indias «acato pero no obedezco»).

Si aparte de un tiempo y un espacio, Europa es «una manera de contarse», ello confluye también en el desarrollo de la cartografía. Disciplina que conjuga arte y ciencia, rigor y autoridad (renovada al perder validez en el XVI las nociones geográficas grecolatinas) controlada por las instituciones. Frente a estas enunciaciones «desde arriba», esto es, al incremento del control social, la modernidad se caracteriza por el ascenso de la subjetividad, de la sobrevaloración de un «yo» individual. Huerta resuelve esta aparente contradicción mediante el concepto de intersubjetividad, que puede hallar campo tanto en el derecho como en la cartografía (el cuestionario a los nativos como herramienta) y, de un modo natural, en lo literario, que sirve de adecuado colofón al estudio. Desde antes de su formación como naciones, España y Rusia se hallaron en contacto con culturas muy distintas (Al-Ándalus o la Horda de Oro); su expansión imperial no sólo profundiza en tales contactos con el Otro, sino que el elemento indígena será tenido en cuenta en el ordenamiento jurídico e incluso en los textos literarios (pero «oficiales») de las crónicas donde se le llega a ceder temporalmente la voz: así Bernal Díaz del Castillo o Savva Yesipov. Recursos propios de la novela, género literario por excelencia de la modernidad, como la voz subjetiva o dicha «polifonía» de que le dota la intersubjetividad, penetran así en el antiguo modelo de la prosa historiográfica, siempre en los límites de lo artístico.

Nuestra actualidad mediática de discusión de señas de identidad europeas, idealizando unas e ignorando otras en aras de ciertos proyectos de unidad, dota de un interés añadido a *La Europa periférica*, cuyo cuestionamiento de la «anomalía» ruso-hispana está muy lejos de caer en una interpretación nacionalista, tradicionalista o anti-

moderna aunque señale con acierto las debilidades que subyacen en la definición de la modernidad y la consideración de ésta como un valor absoluto.

Manuel Prendes

Martes del bosque, *traducción de Nicolás Gelormini, Andreas Maier, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 288 páginas.*

«Ya que él había empezado a contar esa historia inconexa, por lo menos que la contara hasta el final. Todo debía contarse hasta el final. Todo debía contarse hasta el final, radicalmente y sin miramientos.» El juicio, pronunciado por uno de los diversos, casi infinitos personajes de esta novela, en relación con otro, bien podría servir como tarjeta de presentación de la obra en sí. Inconexa en apariencia, y radicalmente contada, sin miramientos, tanto desde el punto de vista de la forma como de los contenidos. Unos contenidos subversivos en relación con la sociedad alemana actual, lo cual es otra forma de decir «subversivos» respecto a cualquier actualidad, alemana o no, por aquello de que ya no existen fronteras geográficas, peculiaridades nacionales, tan sólo –como en *Martes del bosque* (2000)– cierto «color local».

Ningún lector atento, que supere de entrada la apariencia de desconexión, difícilmente podrá dejar de escuchar lo que sale de la boca del autor (1967) hasta el final. Atento en doble sentido: a la fascinación del relato (un laberinto que se va desintrincando de a poco y, paradójicamente, en forma no menos laberíntica), y a las verdades elementales que estamos habituados a silenciar –sobre todo a través del lenguaje como artimaña y no como instrumento de verdad–, cegados por «la conjura de los necios» que componen el coro de la tragedia nuestra de cada día, contada aquí (todo transcurre en tres jornadas: domingo, lunes y martes) por un comediógrafo alemán experto en ocultar la cólera detrás del humor, la sátira y la compasión.

Y lo que sale del comediógrafo (quien publicó originalmente esta narración a sus 33 años, hace ahora ya cuatro) es mucho de todo aquello que a otro de los personajes, la vieja tía Lenchen, le encantaría decir de viva voz si los necios no se lo prohibieran sistemáticamente dentro de su inconsciente pero satisfecha conjura: «Por todas partes había palabras prohibidas», diagnostica oportunamente la tía. Para agregar a continuación, en la línea del autor: «No, no voy a parar de ha-

blar, y no voy a dejar que me prohíban nada, ustedes lo saben desde ahora».

Estructurada en cuatro largos párrafos (tres capítulos –domingo, lunes, martes– de un párrafo sin respiro cada uno, con el cuarto, de apenas una línea y media, como broche de oro del capítulo final), *Martes del bosque* narra, *post mortem,* la vida de Sebastián Adomeit, un Sócrates contemporáneo, «un personaje incómodo que metía su nariz en todos lados», «en el fondo [...] un agitador», alguien que «siempre había tenido la manía de no dejar tranquilo a nadie a su alrededor» y que en algún momento le suelta como si nada al honorable intendente de su pequeño pueblo alemán que el hecho de «preferir [el intendente] la apariencia al ser, no era correcto, era por así decirlo hasta inmoral».

Para colmo, Adomeit tiene la doble demoníaca ocurrencia de morirse (de muerte natural, pero «decidida» por él) en vísperas de la fiesta de Pentecostés, para ser enterrado, de acuerdo con su última voluntad, el mismísimo domingo de la celebración (cuando la luz del Espíritu Santo se derrama sobre los barriles de cerveza), y de citar en la notaría a los presuntos herederos, 48 horas después, justo cuando empiezan los preparativos para el alegre encuentro anual del Martes del Bosque (más luz, más «espíritu», más cerveza), ese bosque donde está enclavado el pueblo que lo ha visto nacer y que ahora acaba de verlo morir. «El Martes del Bosque [...] el día más hermoso del año [...] la imagen de una sociedad enteramente pacífica y feliz una visión, una visión aquí en el bosque».

«Feliz», como ni siquiera Huxley la concibió.

Ricardo Dessau

Libro de los trazados, *Vicente Valero, Barcelona, Tusquets, 2005, 93 pp.*

Aparece el cuarto volumen poético de Vicente Valero (Ibiza, 1963), quien desde su primer libro, *Jardín de la noche* (1983), y, sobre todo, desde el siguiente, *Herencia y fábula* (1989), ha venido construyendo una voz cada vez más honda y personal, más sorprendente aun si observamos cómo en España, durante estos años, las poéticas jóvenes han alcanzado momentos de radicalidad extremosa y han intentado reducir a «sistema teórico» la poesía misma.

El *Libro de los trazados* sale a la luz seis años después de su entrega anterior, y su mismo tono emocional parece provenir del sosiego de quien escribe y publica

despaciosamente. Se trata de un conjunto de poemas extensos y breves, unidos por una voluntad de purificación espiritual a través de la mirada serena sobre la naturaleza en sus paisajes más sencillos y elementales (el árbol, el río, el camino, el acantilado), de los que el poeta extrae una secreta fuerza emotiva de afinada resonancia moral. El libro, a través del canto, y no de la disertación intelectual, intenta convencernos de que la perfección espiritual del ser humano consiste en saber mirar el mundo con la mayor inocencia y con la disposición habitual de asombrarse ante su continuo misterio. Si en saber mirar el mundo está el origen de la perfección ética, la grandeza estética (y poética, por tanto) está en saber encontrar las palabras más fieles a esa mirada siempre asombrada ante el espectáculo del mundo, tanto en sus momentos de esplendor como en las horas de oscuridad y de aparente sinsentido.

Partiendo de una visión del mundo ciertamente panteísta, Valero encuentra en la mirada lúcida a la naturaleza (principalmente en sus seres más abiertamente fecundos y dinámicos, como el árbol y el río) el sentido divino del tiempo, que es un transcurrir hacia la plenitud espiritual, por muchas heridas que el tiempo nos haga en el camino. De esta manera, el renacer de la naturaleza, la primavera, sólo se goza plenamente, sabiamente, cuando uno es consciente del esfuerzo que le cuesta al mundo y al hombre renacer cada día: «La primavera nunca es lo primero:/ a ella se llega solamente] Está al final: es la salida/ de todas las salidas» (pág. 17).

Canto y reflexión se consustancian de modo sorprendente en cada poema (unos llamativamente extensos, hímnicos, que alternan con otros de extensión más breve), de modo que todas las composiciones respiran a la vez por los sentidos, el corazón y la inteligencia. Saber es saber mirar y escribir es saber trazar lo mirado haciéndolo vivir al otro. He aquí el reto cumplido por el *Libro de los trazados*.

Carlos Javier Morales

El fondo de la maleta

El músico de Madrid

Luigi Boccherini (1743-1805) nació en Lucca, se educó musicalmente en Italia, actuó en las cortes de Viena y San Petersburgo, escribió partituras en honor de la naciente República Francesa y desarrolló la mayor parte de su carrera en España. Más concretamente, en el Madrid borbónico y al servicio del Infante Don Luis, hermano de Carlos III, que tuvo una pequeña y lucida corte en Arenas de San Pedro. Su regio pariente le señaló esa vivienda fuera de la capital, dado que se habla casado con una plebeya.

Don Luis, primero en Boadilla del Monte y luego en el indicado sitio, se rodeó de artistas notables: el arquitecto Ventura Rodríguez, nuestro compositor y Francisco de Goya, que dejó una memorable escena nocturna con el Infante jugando un aburrido solitario, su mujer en camisón y entregada al peluquero, el pintor en primer plano pintando el cuadro que estamos viendo (efecto cervantino si los hay) y de pie y de tres cuartos, Boccherini. Con ello tenemos juntos a dos maestros del siglo XVIII pues, tardío pero seguro, el reconocimiento de Boccherini como uno de los pilares de la música galante dieciochesca, ha llegado de la mano de Haydn y de Mozart.

Como buen clásico, el maestro luqués programó un arte universal, válido en todo lugar y tiempo. La música, que prescinde de traducciones, es la disciplina estética que mejor se presta a esta circulación en el espacio y por las épocas. Pero no fue Boccherini sordo a los sonidos del lugar. En sus obras aparecen minués españoles, folías, tiranas, seguidillas y, especialmente, el famoso fandango que se bailaba en salones de mala nota, a la luz de un solo candil, como en el cuadro de Goya antes mencionado. Hasta escribió una zarzuela en español, *Clementina*.

Muerto Don Luis, Boccherini volvió a Madrid, al servicio de la corte regia como chelista y de los Osuna Benavente como director de orquesta. Fue también uno de los primeros inversores en el entonces flamante Banco de San Carlos. Algunas fachadas madrileñas recuerdan sus antiguas viviendas. Pero la ciudad le debe algo más, un decisivo emblema y obra puntual y de género propio como pocas: *La retreta de Ma-*

drid. Está escrita para un quinteto de arcos y recoge las músicas que oye el paseante por el Madrid de las Cavas, la Morería, las Vistillas, la Cuesta de la Vega (donde está su monumento) a la hora del crepúsculo, cuando la naturaleza se apaga y la ciudad se recoge.

Universal y madrileño, el artista ha demostrado que no son incompatibles lo peculiar y lo general, que en el arte lo de uno es lo de todos. Toscano, cosmopolita, viajero, registró en su *Retreta* un instante y un lugar. Los ha vuelto inmortales.



El doble fondo

Damián Flores Llanos

Damián Flores Llanos nació en Acehuche (Cáceres) en 1963. Tempranamente su familia se instaló en Belalcázar (Córdoba). En 1987 obtuvo la licenciatura en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Su carrera se inició en 1992 con dos exposiciones: una individual en la galería madrileña El Caballo de Troya, y otra colectiva, en el Certamen Aduana de Cádiz. En 1996 obtuvo una beca del gobierno español para continuar sus estudios en Roma. Obra suya puede verse en el Museo Municipal de Madrid, en el Ministerio de Asuntos Exteriores, en el Extremeño de Badajoz, en la Biblioteca Nacional y en la Bienal de Zamora.

Con motivo de su serie *Viaje al Véneto* ha escrito Antonio Bonet Correa: «La belleza de los cuadros de Damián Flores es antigua y moderna no sólo porque representa torres, fortificaciones, iglesias y edificios del pasado, calles y rincones urbanos de Bolonia, Mantua, Verona y Venecia sino también porque su mirada está determinada por una sensibilidad producto de la desolación de nuestro tiempo. Los modelos prestigiosos de los monumentos del pasado están vistos a través del prisma de quién sabe cuán precaria es la realidad de lo pretérito.»



Colaboradores

RICARDO DESSAU: Periodista argentino (Buenos Aires).
EMETERIO DIEZ PUERTAS: Crítico cinematográfico español (Madrid).
NORA DOMÍNGUEZ: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista español (Madrid).
GRACIELA GLIEMMO: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
JESÚS MARCHAMALO: Periodista y ensayista español (Madrid).
CARLOS JAVIER MORALES: Escritor español (Madrid).
DIANA PARIS: Crítica literaria argentina (Buenos Aires).
CRISTINA PIÑA: Escritora argentina (Buenos Aires).
MANUEL PRENDES: Crítico literario español (Granada).
LUIS PULIDO RITTER: Escritor panameño (Berlín).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
NOEMÍ ULLA: Escritora argentina (Buenos Aires).
GUZMÁN URRERO PEÑA: Periodista y crítico español (Madrid).



VARIACIONES BORGES

REVISTA SEMESTRAL DE FILOSOFÍA, SEMIÓTICA Y LITERATURA EDITADA POR
EL CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN J. L. BORGES
UNIVERSIDAD DE AARHUS, DINAMARCA

Fundada en 1996.
Lenguas de publicación: castellano, inglés y francés.
Editores; Iván Almeida & Cristina Parodi.



UN MÉTODO REVOLUCIONARIO DE DISTRIBUCIÓN

A partir del índice que figura en Internet, puede obtenerse *Variaciones Borges* "à la carte", pagando sólo lo que se desea leer, desde un artículo hasta la colección completa. También es posible componer su propio volumen, combinando diez artículos dentro del corpus completo y elegir el soporte deseado: impreso, internet, CD-Rom.

Borges Center • Aahus Universitet • SLK Institutet • Jens Chr. Skousvej 5/463
8000 Aarhus C • Dinamarca • Tel. & Fax: +45 89 42 64 54
e-mail: borges@hum.au.dk • Internet: www.hum.au.dk/romansk/borges

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

LETRA INTERNACIONAL

77 **NOVELA Y MODERNIDAD. INTELECTUALES Y POETAS.** Claudio Magris, Julian Barnes, J. A. Marina, Victoria Camps, Gabriel Ferrater, J. Gil de Biedma, Pere Ballart, Jordi Juliá, J. J. Brunner, Rosa Pereda, Fernando Reinares, Andrés Barba, Clara Janés, H. M. Enzensberger

78 **EL PENSADOR QUE INTERVIENE. LA UTOPÍA.** Fernando Savater, Rosa Pereda, Imre Kertész, Manuel Cruz, Rogelio Blanco, Juan Manuel Cobo Suero, Armando Hart Dávalos, José A. López Campillo, Amable Fernández Sanz, Ana María Leyra, María F. Santiago, Héctor E. Coicchini, Jean Chalon, Tomás Álvarez, Rafael García Alonso

79 **VICIOS NOCTURNOS. TEORÍA Y PRÁCTICA DEL LIBERTINAJE.** Jorge Herralde, Juan García Ponce, Antonio Gómez Rufo, Jerónimo Gonzalo, Juan Francisco Ferré, Antonio Altarriba, Lourdes Ortiz, Rosa Pereda, John Updike, Lluís X. Álvarez, Gianni Vattimo

80 **HUÉSPEDES DE LA VIDA. MAX AUB, UNA VOZ EN EL EXILIO.** Jesús Martín Barbero, Joaquín Leguina, Gérard Malgat, Jordi Soler, Francisco Caudet, Manuel García, Fernando Huici, Julio Pérez Perucha, Eduardo Haro Tecglen, Eduardo Vázquez, George Steiner, Norman Mailer

---

Redacción y Suscripciones:
Monte Esquinza 30, 2.ª Dcha. – 28010 Madrid – Tel.: 913 104 696 – Fax: 913 194 585
www.arce.es/Letra.html – editorial@fpabloiglesias.es

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Escritores de Portugal

Miguel Real

Isabel Soler

Ana Paula Arnaut

Carlos Reis

Jordi Cerdá Subirachs

Cecilia Barreira



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



SECRETARÍA DE ESTADO
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





5 euros